FRIEDRICH SCHAARSCHMIDT

AUS KUNST UND LEBEN

STUDIEN UND REISEBILDER

VERLAGSANSTALT
F. BRUCKMANN A.-G.
MUENCHEN 1901



AUS KUNST UND LEBEN

AUS KUNST UND LEBEN

STUDIEN UND REISEBILDER

VON

FRIEDRICH SCHAARSCHMIDT



MÜNCHEN 1901
VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.

DRUCK VON A. BRUCKMANN, MÜNCHEN.

MEINEN LIEBEN ELTERN GEWIDMET

ERSTER TEIL

VON ALTER UND NEUER KUNST

Die Lampe im Altertum

Glanzvolles Auge radgetriebener Lampe du,
Wohl aufgehangen, wo du weithin strahlen magst,
Woher du stammst und dein Geschick, ich thu' es kund;
Gestaltet durch der Töpferscheibe raschen Schwung,
Wetteifern deine Dillen mit des Helios Glanz.
Lass sprühn dein Licht, das vorbestimmte Zeichen gieb.
(Aristophanes, Frauenversammlung, 1—6.)

Kein anderes Element spielt in der Kulturgeschichte eine so wichtige Rolle wie das Feuer, und wenn es auch zur blossen Existenz des Menschen nicht so unbedingt notwendig ist wie eines der anderen, so musste doch sein Auftreten in der Geschichte der Menschheit einen bedeutsamen Abschnitt bilden. Macht der Mangel eines der drei anderen Urstoffe, der Erde, des Wassers, oder der Luft, das Dasein für den Menschen unmöglich, so konnte doch erst das Feuer das Leben des Menschen von dem des Tieres unterscheiden.

Es ist dabei ziemlich gleichgültig, welche der beiden Haupteigenschaften des Feuers zuerst in Dienst genommen wurde, die Wärme oder das Licht. Man kann annehmen, dass, wie das Tier nur die erstere liebt, das zweite aber scheut, so auch der Mensch zunächst nur, um sich zu wärmen, das Feuer entzündete. Wie bald er darauf verfiel, von dem Lichte desselben Nutzen zu ziehen, wird an den sonstigen Verhältnissen gelegen haben. Sicher ist aber die lichtspendende Eigenschaft die für die Kultur wichtigste; »Mehr Licht« ist noch heute das Schlagwort, mit dem wir nach höherem geistigem Aufschwung ringen. Die sonst im Schlaf verträumten dunklen Winternächte der Urzeit konnten nun benutzt werden, sei es zunächst zu mechanischen, sei es später zu geistigen Arbeiten.

In vollem Verständnis dafür lässt die griechische Mythologie den Menschenbildner Prometheus sein Geschöpf aus Thon und Wasser bilden, zur Vollendung des Werkes aber das Feuer als göttlichen Besitz vom Sonnenwagen rauben. Ganz folgerichtig ist in den älteren Religionen das Licht vielfach die höchste Gottheit. Wie die Religion das erste Erzeugnis geistiger Thätigkeit ist, so musste sie in der Ursache ihrer Existenz auch die Ursache und das Höchste aller Dinge erkennen. So verehrten die Arier den Lichtgott Ormudz, die Aegypter den Lichtgott Ptah in Memphis, zu On den Sonnengott Ra.

Bald wird es nötig geworden sein, beide Eigenschaften des Feuers zum Gebrauch zu trennen. Sobald die Feuerstätte zum Herde wurde, wird man versucht haben, zur Beleuchtung besondere Vorrichtungen zu treffen. Die sicher älteste, weil einfachste, der brennende Span, ist noch immer im Gebrauch. In nordischen Ländern, selbst in einigen Gegenden von Deutschland, ist der Kienspan noch immer das nächste und gebräuchlichste Beleuchtungsmittel. Seine Verwendung zieht sich in ununterbrochener Folge durch die ganze Kulturgeschichte hindurch, von dem Höhlenbewohner, der zuerst den brennenden Ast von dem blitzgetroffenen Baume abriss und damit seine Höhle beleuchtete, bis zu dem isländischen Bauern, der in der achtmonatlichen Nacht seines Winters beim Scheine des Kienspanes endlose Heldenlieder dichtet.

Von dem harzigen Span bis zur Fackel war kein weiter Weg, und das nächste Glied der Kette dürfte wohl die Kerze gewesen sein, die bei dem Alter der Bienenzucht und des Wachses weit zurückreichen mag. Das Abtropfen des Wachses machte dann einen schüsselförmigen Ring an dem Kerzenhalter notwendig, aus dem dann endlich die Lampe entstand, ein Gefäss, welches es ermöglichte, billigere und weichere Fette, als das immerhin kostbare Wachs, und schliesslich flüssige Oele zur Beleuchtung zu verwenden.

Im Orient geht der Gebrauch dieser Oellampen bis in das tiefste Altertum zurück, und die Aegypter waren wohl die ersten, die sie kannten, wie denn ägyptische Lampen die ältesten sind, die uns erhalten geblieben. Es sind einfache, kleine, runde Thongefässe; ohne Henkel und zum Teil ohne erhaltene Vorrichtung zum Halten des Dochtes, gleichen sie vollkommen unseren heutigen Illuminationslämpchen, in denen also ein wirkliches Urgerät bis auf unsere Tage sich erhalten hat. Bei diesen ägyptischen Lampen, die mit einfachen Linienornamenten verziert sind, wird, sofern nicht Talg gebrannt wurde, irgend ein schwimmendes Holzstückchen den Docht gehalten haben, falls er nicht einfach über den Rand hinweghing, oder durch eine andere einfache Vorrichtung gehalten wurde. Herodot erzählt, dass man Salz in das Oel gethan habe, und, da das Salz sich im Oel nicht auflöst, konnte es recht wohl zum Einstecken des Dochtes gedient haben.

Im Berliner Museum befinden sich einige ägyptische Thonlämpchen einfachster Form ohne Henkel aus der Zeit etwa 2000 v. Chr., bei denen eine Art Dille zur Aufnahme des Dochtes durch einfaches Zusammendrücken der Wände an einer Stelle geschaffen worden ist. — Die ägyptischen Thonlampen im Museum des Louvre, die mit ihren vasenförmigen Becken, den dünnen weiten Henkeln und den langen röhrenförmigen Dillen eine entfernte Aehnlichkeit mit Theekannen haben, sowie platte sternförmige Lämpchen sind aus römischer Zeit und von dieser beeinflusst. Immerhin zeigen die ersteren eine eigenartige und ausgesprochen orientalische Gestalt.

Nicht viel älter mögen die Lampen aus Babylon sein, welche das Berliner Museum besitzt. Die thönernen, zum Teil hübsch glasierten entsprechen ganz der griechisch-römischen Form und die überaus interessante Bronzelampe, die den ägyptischen vasenförmigen gleicht, zeigt fast den Charakter älterer mohammedanischer Gefässe in der Eleganz ihres sechseckigen, in eine röhrenförmige Dille auslaufenden Beckens und der ebenfalls sechseckigen, flaschenhalsförmigen Eingussöffnung mit zierlichem Henkel.

In älterer Zeit waren es dann ferner die Hebräer, welche Oellämpchen besassen. Der siebenarmige goldene Leuchter war eben nur ein Lampenständer, auf den die sieben gesondert angefertigten goldenen Lampen aufgesetzt wurden. Aaron ist nach 4. Moses 8, 2 angewiesen, »die Lampen auf dem feinen Leuchter vor dem Herrn zuzurichten, dass sie alle vorwärts scheinen«, woraus hervorgeht, dass diese Lampen schon Schnäbel hatten, welche die ältesten Aegypter noch nicht kannten. Auch die »Lichtschnäuzer und Löschnäpfe von feinem Golde« werden erwähnt. Die Kinder Israels sind gehalten, »das allerreinste lautere Oel von Oelbäumen gestossen herbeizubringen zur Leuchte, das man allezeit oben in die Lampen thue«. 2. Moses 27, 20.

Ist nun von den Geräten der alten Hebräer nichts erhalten, also auch keine Lampe, so stammt doch aus ihrer Sprache unser Wort. Das hebräische lapad, das griechische lampás, das lateinische lámpas und das deutsche »Lampe« entspringen sicherlich demselben Stamme, wenn auch die Bedeutung des griechischen und lateinischen Wortes weiter ist und überhaupt jeden leuchtenden Gegenstand, dann zunächst nur die Fackel bezeichnet. Das älteste europäische

Kulturvolk, das der Griechen, hatte stets das Bewusstsein, die Anfänge seiner Kultur aus dem Orient erhalten zu haben. Griechische Sagen melden, dass Danaos mit fünfzig Töchtern aus Chemmis in Aegypten nach Argos floh, Kadmos kam aus Phönizien und gründete Theben, und der eigentliche Ursprung aller europäischen Kultur, Athen, soll von Kekrops gegründet sein, der aus Saïs in Aegypten stammte.

Athen ist denn auch die erste Stadt in Europa, welche Lampen besass; wenn auch erst in verhältnismässig später Zeit, so doch sicherlich am frühesten von allen griechischen Städten. Der Lustspieldichter Aristophanes (geb. 484) ist der erste, der die thönerne Lampe erwähnt. Aus den ersten Worten seiner »Frauenvolksversammlung« können wir entnehmen, dass die athenischen Thonlampen zu jener Zeit bereits Dillen, also Schnäbel zur Aufnahme des Dochtes, und Vorrichtungen zum Aufhängen hatten. In den »Wolken« wird sogar ein Lampenhändler Hyperbolus erwähnt, ein Beweis, wie allgemein der Gebrauch der Lampen zu jener Zeit schon war. Und dabei war dieser gute Mann ein Spitzbube, der sein Vermögen auf unredliche Weise verdient hatte, also wohl schlechte Lampen fabriziert hatte, was schon auf einen gewissen Fortschritt in dieser Industrie deutet. Eine griechische Lampe, die Schliemann in den Ruinen von Neu-Ilium fand, zeigt nur Becken und Schnabel. Aber es giebt in unseren Museen (z. B. in Berlin) griechische Lampen, die älter sind, die nach ihren Verzierungen zu urteilen, sich gleich an die Erzeugnisse von Mykenae anschliessen. Es sind dies einfache kleine Thonschüsseln mit Henkeln, die man bisher als ein Trinkgefäss (Kothon) der alten Griechen angesprochen hat, in denen aber Loeschke in Bonn Lampen erkannt hat. Abgesehen von ihrer Aehnlichkeit mit den ägyptischen Lampen zeichnen sich nämlich diese Gefässe durch einen nach innen gebogenen oder gewölbten Rand aus. Diese Einrichtung sollte angeblich dazu dienen, Unreinlichkeiten des Getränkes vom Munde abzuhalten, aber es ist leicht ersichtlich, dass sie eine Benutzung zum Trinken überhaupt unmöglich machen musste, dagegen sehr geeignet war, ein Ueberschwappen von Flüssigkeit, also etwa Oel oder flüssigem Talg zu verhindern, was gerade bei einer Lampe als durchaus praktisch erkannt werden muss. Später schloss sich dann der Rand bis auf das kleine Loch zum Einfüllen des Oeles.

Mehrere dieser Gefässe sind ausserdem mit drei runden, durchbohrten Ansätzen versehen, die den Oesen der späteren Hängelampen vollkommen entsprechen. Ein anderes ist in der Mitte durchbohrt und der Rand des Loches hochgezogen und gleicherweise nach innen gebogen, so dass der Napf wie ein Ring auf einen Stab gesteckt werden konnte, was ganz dem späteren Gebrauch der Lampenständer entspricht, wo die Lampe, weniger fest, nur auf die Oberplatte gesetzt wurde.

Ilias und Odyssee kennen dagegen noch keine Lampen. Die Homerischen Helden leuchteten sich noch mit Fackeln, die an Fackelhaltern befestigt waren. Zum Erhellen der Wohnungen dienten die Lampteres, eiserne Feuergeschirre, die mit gedorrten Scheiten und gespaltenen Kienspähnen angefüllt und entzündet wurden. Auch dieses Wort deutet auf den alten Stamm, ohne noch Lampe zu bedeuten.

Waren die ältesten griechischen Lampen einfache gehenkelte Schüsseln, deren Zweck nicht so ohne weiteres ersichtlich ist, so bildete sich doch bald jene, auch von den römischen Thonlampen übernommene Grundform heraus, die mit Oelbehälter, Henkel und Schnabel allen praktischen Anforderungen jener Zeit genügte und sich unter den kunstreichen Händen der Alten bald zu jenen reizenden Formen ausbildete, die wir heute in den zahlreichen erhaltenen Stücken bewundern.

Verhältnismässig gering ist die Zahl der noch vorhandenen griechischen, fast unendlich die der römischen Lampen, welche, das einfache Thema variierend, den ganzen Reichtum antiker Formenschönheit zeigen und bei der vielfachen Bedeutung, welche die Lampe im Leben der Alten erreichen sollte, und bei den infolgedessen in grösster Mannigfaltigkeit angebrachten symbolischen, mythologischen und selbst historischen Andeutungen und Bildern ein reiches Material sowohl für den Kunstfreund, wie für den Archäologen darbieten.

Der Gebrauch der Lampen im Altertum war früh über einen bloss praktischen hinausgegangen. Schon die Aegypter benutzten die Lampen zu religiösen Zwecken, was ja bei einer Religion, die das Licht in der Person mehrerer Götter verehrte, nahe genug lag. Herodot giebt (V, 62) eine interessante Nachricht über einen derartigen Gebrauch bei der Beschreibung eines Festes zu Saïs, das wohl zu Ehren der Neith gefeiert wurde. Er erzählt folgendes:

»So oft sie aber in Saïs sich zu Opferfesten versammeln, brennen alle in einer Nacht viele Lampen unter freiem Himmel rings um die Häuser her. Und diese Lampen sind Schalen voll Salz und Oel, worauf sich oben der Lampendocht befindet. Der brennt dann die ganze Nacht, und so ist auch der eigentliche Name des Festes, Lampenerleuchtung. Selbst diejenigen Aegypter, die gerade nicht zu dieser Festversammlung kommen, beobachten die Nacht der Opferung und lassen alle auch ihre Lampen leuchten, so dass nicht nur in Saïs allein, sondern durch ganz Aegypten Erleuchtung ist. Weshalb aber dieser Nacht Licht und Ehre zugefallen ist, darüber giebt es eine heilige Sage.«

Diese Illuminationen wurden von den Griechen und Römern nachgeahmt, wie zahlreiche Andeutungen der Schriftsteller beweisen. Aber auch der Gebrauch der Lampen beim Totenkultus, dem wir die grosse Zahl der erhaltenen römischen und altchristlichen Thonlampen verdanken, geht auf die Aegypter zurück. Wieder ist es schon Herodot, der (II, 129) von dem ägyptischen König Mykerinus erzählt, er habe seine Tochter in dem hölzernen, vergoldeten Bild einer Kuh beisetzen lassen und jede Nacht bei ihr eine Lampe die ganze Nacht hindurch brennen lassen. Ueberhaupt scheint sich Herodot für diese Lampen sehr interessiert zu haben, da er auch über die zum Brennen angewandten Materialien Notizen gemacht hat. Das Oel, welches die Aegypter angewandt haben, soll Ricinusöl gewesen sein, der Docht bestand aus Papyrus.

Es scheint fraglich, ob zu Herodots Zeiten die Griechen schon Oellampen hatten. Olivenöl besassen sie in den ältesten Zeiten so wenig wie die Aegypter, da sie den etwa schon vorhandenen Oelbaum nicht zu kultivieren verstanden. Zu Homers Zeiten bezogen sie das Oel nur zum Salben und Parfümieren als einen kostbaren Stoff aus dem Orient, wo es die Juden indessen schon als Brennmaterial verwandten. Schon deshalb kann es keine Lampe sein, womit Athene im XIX. Gesang der Odyssee dem Odysseus und Telemach beim Waffentragen vorangeleuchtet hat. Vielleicht hat man dabei an einen goldenen Kerzenhalter von der Gestalt des thönernen, den Schliemann in Tiryns ausgegraben hat, zu denken.

Den Gebrauch des Oelbaumes lehrte die Griechen

nach der Sage Athene, und sie war es auch, welche die von Vulkan angefertigte erste Lampe mit Oel füllte. Prometheus entzündete sie am Sonnenwagen, um seinen geliebten Menschen das Feuer zu bringen, und als der erzürnte, eifersüchtige Zeus, der den Menschen um die Glut seines Herdes beneidete, dem Menschen das Feuer wieder nahm, da brachte es Prometheus zum zweitenmal in dem Marke einer röhrigen Pflanze herab. In der That bestand der Docht der griechischen Lampen aus Werg oder aus dem Mark der Binsen. Bei Aristophanes bietet der Böotier dem Dikäopolis Binsenmatten und Lampendochte an, was schliessen lässt, dass beides von den bei Pausanias gerühmten Binsen des Asopusflusses gewonnen, beziehungsweise angefertigt wurde. Uebrigens benutzen die Japaner noch heutigestags Binsenmark zu Lampendochten.

Nach Italien kamen die Lampen erst spät. Bei den Etruskern scheinen aus alter Zeit keine nachweisbar zu sein, und auch bei den ältesten Römern nicht, da es nach Plinius zur Zeit des Tarquinius Priscus noch kein Oel in Rom gab. Man gebrauchte auch hier zunächst Fackeln und Kerzen. An einem römischen Kandelaber im Berliner Museum findet man horizontale Zacken zum Anheften von Wachskerzen. Ausserdem muss es noch Talgkerzen gegeben haben, denn Martial unterscheidet ausdrücklich die Kerze und das Wachslicht. Erstere darf man sich aber nicht in der Form unserer heutigen gegossenen Kerzen denken. Man steckte vielmehr den Docht in den flüssigen Talg und liess ihn erstarren.

Die Lampen kamen mit dem Oel von Griechenland — dass letzteres den Römern von dort her zuging, beweist ebenfalls das nach dem Griechischen gebildete Wort Oleum, von dem auch das unsere stammt — und wurden sehr bald in eifrigsten Gebrauch genommen. Ihre Erfindung schrieb man hier nicht einem Gotte zu, sondern einem Liebenden, der, wie Apulejus behauptet, die Lampe erfunden habe, um länger, auch des Nachts, den Anblick seiner Geliebten geniessen zu können.

Waren die Lampen der älteren Völker fast ausschliesslich von Thon und nur in Ausnahmefällen von anderem kostbarerem Material, wie die goldenen jüdischen Tempellampen, so verfertigten die Römer ihre Lampen aus allen möglichen Stoffen. Der billige und bequeme Thon musste

natürlich für die grösste Menge herhalten, aber bald nahm man die Bronze, das klassische Material antiker Bildnerei, zu Hilfe, und in Bronze wurden die schönsten und graziösesten Lampen hergestellt. Die Thonlampen wurden zum Teil auf der Töpferscheibe gedreht, wie schon Aristophanes angiebt; es waren dies also wohl die einfachen, oben offenen Schüsselchen, an die der Henkel dann angesetzt und der Schnabel, falls er überhaupt angedeutet war, nur mit dem Finger herausgedrückt wurde. Eine höchst einfache Thonlampe von jedenfalls uralter, der altägyptischen ähnlichen Form, wenn sie selbst auch wohl nicht so alt sein wird, befindet sich im Bonner Provinzial-Museum. Es ist eine offene, verhältnismässig tiefe, tassenförmige Schüssel, augenscheinlich nur aus freier Hand geformt. Ein kleiner ringförmiger Henkel ist angesetzt, ein schnäuzchenförmiger Schnabel ausgedrückt und in diesen hinein eine kleine thönerne Rinne schräg gegen den Boden des Gefässes gestellt und eingekittet. Diese Rinne diente also zur Aufnahme des nur lose aufgelegten Dochtes und bildet jedenfalls ein originelles Zwischenglied vor dem geschlossenen Schnabel. Die mit verziertem Diskus geschlossenen, auf dem Boden manchmal gestempelten oder gezeichneten Thonlampen wurden aber in Formen, und zwar in zwei Stücken hergestellt, die man dann aufeinander kittete. Solche Formen sind vielfach erhalten. Die Bronzelampen wurden natürlich gegossen und gegebenen Falls selbst aus mehreren Stücken zusammengesetzt.

Von anderen Stoffen wurde seltener Blei (zwei Bleilampen im Karlsruher Museum), Eisen, Glas oder Stein angewandt. Auch Edelmetalle wurden verarbeitet. Abgesehen davon, dass verschiedene Schriftsteller goldene und silberne Lampen erwähnen, Cicero »in Verrem« sogar eine mit edlen Steinen geschmückte, besitzt das Neapler Museum, allerdings als Unikum, eine höchst prachtvolle Lampe aus Pompeji, die aus massivem Golde im Gewicht von achthundert Gramm hergestellt ist. Wahrscheinlich war sie nicht zum Gebrauch bestimmt, sondern nur ein Prunk- oder Votivstück, und es ist auffallend genug, dass sie bei einfachster, wenn auch vollendet schöner Form jedes weiteren bildnerischen Schmuckes entbehrt.

Ueber die von den Römern angewandten Dochte berichteten Plinius und Dioscorides, dass sie aus den Fasern

des Verbascum (Wollkraut, Fackelkraut) angefertigt wurden. In Herkulaneum wurde eine Lampe gefunden, in welcher der Docht noch erhalten war, er bestand aus Hanf und war einfach zusammengedreht, ohne weiter bearbeitet zu sein. Ebenso sind Dochte aus Flachs erhalten.

Was nun zunächst die Thonlampen betrifft, so hatte sich bei ihnen schon früh jene Grundform herausgebildet, die selbst in den reichsten Stücken festgehalten ist. Es besteht dieselbe zunächst aus dem runden Becken zur Aufnahme des Oels, aus dem Schnabel und gegebenen Falles aus dem Henkel. Das Becken war oben durch eine einwärts gewölbte Rundung, den Diskus, geschlossen, in ihm befanden sich ein bis zwei Löcher, durch welche vermittels besonderer Oelkännchen das Oel eingegossen wurde. Unten war das Becken abgeplattet und gelegentlich mit einem Fuss versehen. Der Schnabel, der als erstes Glied den einfachen Schüsseln der ältesten Zeit hinzugefügt worden war, diente zur Aufnahme des Dochtes, war hohl und an seinem Ende durchlocht. Zuweilen befand sich auch in seiner Mitte noch ein kleines Luftloch. Besondere Brenner besassen die Schnäbel nicht, der dicke Docht lag eben nur ziemlich lose in der verhältnismässig weiten Oeffnung. Dieser Schnabel gab den ersten Anlass zu Verschiedenheiten im Bau der Lampe, je nachdem er lang oder kurz, einfach oder ornamentiert, schliesslich einzeln, doppelt oder mehrfach vorhanden war. Denn dazu führte sehr bald das Bestreben, eine etwas stärkere Beleuchtung zu erzielen, als das einzelne kleine Oelflämmchen gewährte, dass man die Zahl der Flammen, der Schnäbel vermehrte. Martial lässt in dem einen der sechs Epigramme, die er den Lampen und Leuchtern widmet, die mehrdochtige Lampe (Polymyxos nannten sie die Griechen) sagen: »Wenn ich auch mit vielen Flammen die Gastmähler beleuchte, und noch so viele Schnäbel habe, nennt man mich doch bloss die eine Lampe.« Dann musste natürlich auch der Oelbehälter vergrössert werden, und es gab grosse Lampen mit bis zu zwanzig Flammen. Zuweilen waren bei den zweidochtigen Lampen die beiden Schnäbel einander gegenübergestellt; drei Schnäbel bildeten zuweilen eine Kreuzform, mehrere waren nach demselben Prinzip radial angeordnet. Meistens aber lagen die zwei oder mehreren Schnäbel in einer Reihe nebeneinander.

Der Hauptgegenstand künstlerischer Verzierung und zwar hauptsächlich durch Reliefdarstellungen ist jedoch bei den Thonlampen das obere Rund des Beckens. Es giebt beinahe kein Motiv aus der Mythologie, aus dem Tierreich und aus dem Leben der Alten, das nicht für diese Darstellungen verwandt worden wäre, und selbst bei den fabrikmässig hergestellten kleinen Hauslampen finden sich dieselben mitunter von der grössten Schönheit der Komposition und Ausführung. Die dekorative oder figürliche Ausfüllung eines Kreises war den Alten ja geläufig genug, und es scheint, als ob zwischen den Künstlern, welche Entwürfe für die Dekorationen der Thonlampen machten, und den Gemmenschneidern eine gewisse Verwandtschaft bestanden habe. Bei beiden derselbe Reichtum der Motive, dieselbe Geschicklichkeit in der Raumausnutzung und fast dieselbe Schönheit in der Ausführung.

Bei der Vorliebe der Römer für symbolische Zeichen und Darstellungen konnte es nicht ausbleiben, dass auch auf den Thonlampen ein grosser Teil der Darstellungen eine tiefere Bedeutung hatte. Von den heute uns manchmal schwer verständlichen und dunklen Anspielungen auf alle möglichen mythologischen Anekdoten und eventuelle Skandalgeschichtchen, an denen sich das Volk ergötzte, bis zu den leicht verständlichen und selbst bis auf den heutigen Tag gebräuchlichen scherzhaften Darstellungen ist eine fast unerschöpfliche Bilderfülle erhalten. Da ist z. B. eine Thonlampe, deren Becken mit Münzen angefüllt scheint, aber diese Münzen sind nur plastisch auf dem Diskus dargestellt, gerade wie wir uns heute noch Bonbonnièren und Attrappen schenken, die mit Goldstücken gefüllte Kassetten und dergleichen darstellen. Auch an Inschriften fehlte es nicht, an Neujahrswünschen bei zu Neujahrsgeschenken bestimmten Lampen, an Dedikationen für Götter und Menschen. So stellt eine sehr hübsche Thonlampe das Brustbild einer Viktoria dar, die im Begriff ist, auf einen Schild den Namen Traiani zu schreiben.

Es mögen hier gleich die allerdings nicht zur Verzierung dienenden Inschriften und Zeichen erwähnt werden, die sich vielfach auf dem Boden der Thonlampen befinden. Zum grossen Teil sind es Fabrikzeichen, und es finden sich sowohl Buchstaben und Namen, als auch blosse Marken, wie sie geradeso noch heutzutage in Gebrauch sind. Da

giebt es Zweige und Ranken, Hände, Speere, Hufeisen, Rosetten, Scheiben und Halbmonde, ferner findet sich der griechische Buchstabe Theta Θ, der als erster des griechischen Wortes Thanatos (Tod) auf Grablampen seine ernste Bedeutung hatte. Ferner sind die Monogramme der Töpfer häufig zu finden, Namen der Cäsaren oder Konsuln, seltener Städtenamen. Alle diese Inschriften sind entweder in den weichen Thon eingeritzt, oder mit Hilfe eines geschnittenen Stempels eingeprägt, in welchem Falle dann die Buchstaben oder Zeichen erhaben hervortreten. Oft waren sie schon in die Formen eingegraben und erschienen dann auf den Lampen selbst wieder erhaben.

Der Henkel bei den Thonlampen war meistens klein und einfach. Er bestand häufig nur aus einem durchlochten Vorsprung, und diese Form blieb auch bei einem Teil der Bronzelampen erhalten. Als man dazu übergegangen war, zwei und mehrere Schnäbel anzubringen, musste natürlich auch der Henkel entsprechend verstärkt werden, und häufig entwickelte er sich zu den Formen eines Dreiecks, eines Halbmondes, oder einer herzförmigen, hübsch geschweiften, zuweilen auch auf die Spitze gestellten Platte. Je grösser die Lampe, um so grösser natürlich auch der Henkel, damit man ihn nicht nur mit zwei Fingerspitzen, sondern mit den ganzen Fingern umfassen könne. Den Halbmond oder das Dreieck nahm man wohl in die ganze Hand, sofern nicht unterhalb noch ein besonderer Ring war und die Platte beim Tragen zum Schutz gegen die zurückwehende Flamme dienen sollte. Viele Thonlampen entbehren des Henkels vollständig. Sie waren dazu bestimmt, in Laternen hineingesetzt, oder bei festlichen Illuminationen in Fensternischen und vor die Thüren gestellt zu werden. Diese Lampen waren zuweilen viereckig oder auch hinten abgeplattet oder halbrund. Mitunter haben sie statt des Henkels nur eine Art Oese, vermittels deren sie einfach an einen Nagel an die Wand gehängt werden konnten, wie es die Praxagora bei Aristophanes thut. Ohne Henkel finden sich dann eine grosse Menge Lampen, die zum Aufhängen an kleinen Ketten oder Schnüren bestimmt waren. Auch sie haben häufig zwei oder mehrere Dochte und sind teilweise von grosser Schönheit. Zur Befestigung der Ketten dienen kleine Oesen am Becken. Bei den Bronzelampen gaben diese Oesen Ge-

legenheit zu figürlichen Verzierungen. Häufig sind es Tiere, Vögel u. dgl., an deren Hälsen die Ketten befestigt sind. Besitzt die Lampe ausserdem noch einen Henkel, so geht eine der Ketten gewöhnlich zu diesem. Bei einer Hängelampe aus Pompeji ist die Kette an den zusammengestellten Schweifen zweier Delphine angebracht, und es ist nur zu verwundern, dass sich diese hübsche Idee so selten angewendet findet. Zuweilen vereinigen sich die Ketten oberhalb der Lampe in einer kleinen Tafel, welche irgend eine Inschrift, eine Widmung, einen Namen oder dergleichen trägt; von diesen Tafeln gehen dann wieder Ketten bis zu dem Anhängering.

Bei einzelnen der thönernen Hängelampen (die meisten waren allerdings aus Bronze), namentlich aus späterer Zeit, befindet sich an Stelle des Handgriffes eine förmlich ausgebildete, dekorativ verzierte Hinterwand. Eine zeigt an dieser Stelle Jupiter auf dem Thron sitzend mit zwei Hunden zu seinen Füssen. Eine sehr schöne, in Herkulaneum gefundene Thonlampe hat als Henkel oder Hinterwand ein reich ausgebildetes Feigenblatt mit einer kleinen menschlichen Halbfigur in der Mitte. Reiches Rankenwerk umschlingt diese und das Blatt. Aber es liegt auf der Hand, dass einer derartigen reichen Ausbildung die Schwäche und Zerbrechlichkeit des Materials Schranken setzen musste. Die Alten haben niemals einem Material Gewalt angethan; gerade bei aller Schönheit ihrer Geräte war deren Nutzbarkeit immer ein Hauptgesichtspunkt, der niemals, auch nicht bei Votivgeräten, die vielleicht gar nicht zum Gebrauch bestimmt waren, ausser Acht gelassen wurde. So konnte der Henkel, der natürlich den meisten Angriffen ausgesetzt war, erst bei den Bronzelampen reicher und freier behandelt werden. Die Motive der Thonlampen wurden zunächst weiter entwickelt. Die Dreiecke, Halbmonde und herzförmigen Platten wurden zierlicher, die auf ihnen angebrachten Reliefs feiner und mannigfaltiger. Durchbrochene Akanthusblätter wurden vielfach angewandt, figürliche Darstellungen aller Art, Menschen, Tiere, Vögel, Fledermäuse und Masken stellten sich ein, auch das Motiv der dekorierten Hinterwand bei Hängelampen wurde freier und malerischer behandelt. So giebt es eine Bronzelampe, die einen schreitenden Greifen zwischen zwei Säulen darstellt.

Ausschliesslich bei Bronzelampen findet sich der höchst graziöse, nach oben umgebogene Henkel, welcher gestattete, die Lampe mit dem gekrümmten Zeigefinger wie an einem Ringe zu tragen. Verziert sind diese stielförmigen Handgriffe an ihren Enden mit Köpfchen aller Art. Auch die hübschen Seepferdchen sind hier verwandt, ferner Vögel, Löwen, Pferde, Menschenköpfe und Masken in grösster Mannigfaltigkeit.

War nun bei den Thonlampen der obere Teil des Beckens die Hauptstätte künstlerischer Verzierung, wobei die Eingusslöcher einfach ignoriert wurden, so trat bei den Bronzelampen sehr bald eine einschneidende Aenderung auf. Es war vom technisch-dekorativen Standpunkt unstreitig ein Fehler gewesen, diese wichtigen Oeffnungen dekorativ ganz zu vernachlässigen, aber dies Versehen wurde bei den Bronzelampen bald gut gemacht, die Oeffnung wurde vergrössert, in ihrer Umrahmung charakterisiert und mit einem Deckel versehen, der nun an Stelle des verloren gegangenen Diskus zuweilen reich verziert wurde und zwar meist durch rein plastische Darstellungen, durch Tier- und selbst Menschenfiguren, wobei sich dann bald der ganze Reichtum an Phantasie und liebenswürdigen Einfällen, woran die alte Kleinkunst so reich war, entfaltete. Auch die naive Beobachtungsgabe der Alten spricht sich in einzelnen hübschen Einfällen aus, und es ist ein interessantes Faktum, dass ein anderes Volk, das trotz grösster räumlicher Entfernung und vollkommener Unabhängigkeit von den Alten doch eine grosse Aehnlichkeit in Bezug auf seine Lebensverhältnisse mit ihnen noch heute zu haben scheint, nämlich das japanische, das auch dieselbe scharfe und naive Naturbeachtung in seiner Kunst zu verwerten weiss, bei derselben Gelegenheit auf den gleichen Gedanken gekommen ist. Es findet sich nämlich oft als Deckelbekrönung bei den römischen Bronzelampen eine Maus;*) dasselbe Tier wird von den Japanern bis in die neueste Zeit, sicherlich doch ganz unabhängig von den alten Römern, ebenfalls mit Vorliebe zur Dekoration ihrer Lampen verwendet. Die Anregung gab natürlich die Beobachtung, dass die Mäuse, um von dem Oel zu naschen, sich gern an die Lampen heran-

*) Nicht Ratte, wie Meester de Ravestein meint. Ratten kannten die alten Griechen und Römer noch nicht, da diese Tiere erst zur Zeit der Völkerwanderung nach Europa kamen.

machten. Und das wussten auch schon die alten Griechen; im Frosch-Mäuse-Krieg, dem komischen Heldengedicht, das mit Unrecht dem Dichter der Odyssee zugeschrieben wird, da es viel jünger ist, weigert sich Pallas Athene, den Mäusen beizustehen, weil sie das Oel aus den Lampen naschten, die in ihrem Tempel angezündet wären. Nebenbei haben die Mäuse, welche bei den Alten im Geruch grosser Verliebtheit standen, eine erotische Bedeutung, wie denn auch sonst derartige Anspielungen auf den Lampen nicht fehlen. Vielleicht dienten die Lampen mit Mäusen darauf als scherzhafte Liebesgeschenke, um so mehr, als »Maus« schon bei den Römern als Kosewort gebraucht wurde.

Grössere Lampen hatten als Deckelfiguren sogar menschliche Gestalten. Eine besonders schöne und grosse Prachtlampe aus Pompeji trägt auf dem Deckel die spannenlange Figur eines lustig mit den Fingern schnalzenden alten Fauns, der sich später auch bei den Kandelabern oft wieder vorfindet. Eine mit einem prachtvoll ausgeführten Rebenblatte als Henkel versehene Lampe zeigt als Deckelfigur einen vollendet modellierten sitzenden Bacchus. Er und sein weinseliges Gefolge durfte natürlich am wenigsten bei den Lampen fehlen, die zur Erleuchtung der nächtlichen Zechgelage dienen mussten. Zwei andere Lampen aus Herkulaneum haben auf dem Deckel einen laufenden oder tanzenden Jüngling, der in der einen Hand eine Kette hält, an welcher der zum Aufstochern des Dochtes dienende Haken hängt. Sehr niedlich ist auch die Gruppe auf einer anderen Lampe: ein kleiner Knabe, welcher eine Gans umfasst hält — ein Motiv, das am bekanntesten geworden ist durch die berühmte Marmorgruppe des Knäbchens mit der Gans. Hier ist an dem Bein der Gans die Kette angebracht, die den Deckel an den Henkel der Lampe befestigt, wie denn aus einem naheliegenden Grunde, nämlich um ihn nicht zu verlieren, der Deckel meist durch eine kleine Kette mit der Lampe verbunden war, falls er nicht durch Scharniere festgehalten wurde. Interessant ist in dieser Beziehung eine sonst etwas barocke und wohl sehr späte Lampe aus dem Museo Santangelo in Neapel. Hier hat der doppelte Deckel Scharniere. Der obere Knopf sollte zurückgelegt werden können, um gelegentlich einen stärkeren Luftzug auf die Dochte zu ermöglichen und durch die Teilung sollte vielleicht ein Abtropfen des Oeles von dem damit in Berührung ge-

kommenen unteren Teil des Deckels verhindert werden. Auffallend sind hier auch die Löschhütchen, die sich sonst selten finden, auch wohl nicht in Gebrauch waren, wie wir später sehen werden. Ein origineller Scharnierdeckel findet sich bei einer vierdochtigen kleinen Lampe aus Pompeji. Ein kleiner menschlicher Arm mit Hand drückt den Deckel auf die Oeffnung der Lampe und ist in der Gegend des Ellbogens eingelenkt.

Es konnte nicht ausbleiben, dass der in der Kaiserzeit beginnende Niedergang des Stiles, welcher sich zunächst, allerdings bei reizvollsten Formen, in einer etwas überreizten Phantasie und einer förmlichen Wut zu verzieren aussprach, sich auch bei den kleinen, aber unentbehrlichen Zeugen des nächtlichen Lebens bemerkbar machte. Dieser Periode, die allerdings noch nach den alten Mustern die schönsten, zuweilen an die besten griechischen Arbeiten erinnernden Werke hervorbrachte, und die uns in den Funden von Pompeji und Herkulaneum nach fast zweitausendjährigem Begrabensein mit grösster Lebendigkeit wieder vor Augen gerückt ist, — dieser Periode entstammen jene zahlreichen Lampen, welche, die alte Form verlassend, für ihre Becken neue Gestalten suchten und statt des wirklichen Gefässes andere Gegenstände aus der lebenden Natur nachzuahmen begannen. Diese Sucht, leblosen Dingen, Geräten, Werkzeugen u. s. w. die Gestalt lebender Geschöpfe oder der lebendigen Natur entstammender Erzeugnisse zu geben, also nicht bloss sie mit Teilen derselben auszustatten, zu verzieren, ist immer das Zeichen eines mangelhaften Stilgefühles, das entweder einem barbarischen Geschmack, erst beginnenden künstlerischen Versuchen eines jungen Volkes entstammt, oder dem Niedergang einer übersättigten und überladenen Kultur. Die Form von Früchten, Melonen oder Tomaten, den noch heute in Italien so beliebten Pomodori zu wählen, war noch eine naheliegende Uebertragung, zumal aus dem Orient vielleicht schon das von der Natur gegebene Gefäss des Flaschenkürbis bekannt geworden war, auch die Verwendung des Schneckenhauses für kleine Hängelampen war noch eine verhältnismässig natürliche. Die gewundene Muschel, die ja ein vollkommenes Gefäss darstellt, entspricht von selbst der Form einer Lampe, auch waren die offenen Seemuscheln schon längst eine beliebte Zierde nicht nur der thönernen Lampenbecken, sondern

auch vieler anderen Dinge. Sie waren schon früh zu einem unentbehrlichen Dekorationsmotiv geworden, das sich bis heute erhalten hat. In wie reizvoller Weise man sie gerade in Pompeji zu verwenden verstanden hat, beweisen die zum Teil ganz aus natürlichen Muscheln in Mosaik hergestellten prächtigen Brunnenhäuschen, deren mehrere fast vollkommen erhalten sind. Die rocaille, Muschelarbeit, ist also auch keine Erfindung jener späten Barockperiode, die man nach ihr Rokoko genannt hat.

Aber man ging in der Anwendung natürlicher und selbst künstlicher Formen viel weiter und gelegentlich weiter, als geschmackvoll war. Man bildete Lampen in der Gestalt von Fischen, wie auch der bekannte dekorative Delphin zu Verzierungen nicht fehlen durfte. Lampen, die vielleicht zu Weihgeschenken von Seeleuten, oder als Geschenke an Reisende bestimmt waren, hatte man schon früh die Gestalt von Schiffen gegeben, was die frühchristliche Kunst später aufgegriffen und in übertriebener Weise ausgeführt hat. Ebenso stammt eine andere Form der frühchristlichen und selbst der byzantinischen Periode, der Vogel (hier meist die symbolische Taube), als Kultusgefäss oder auch als Lampe von den antiken pompejanischen Bronzelampen. Es giebt da eine kleine Lampe, welche die Gestalt einer Gans hat. Der rückwärts gewandte Hals und Kopf bilden den Henkel, und der Schwanz enthält den Docht und dient als Brenner.

Bei anderen Motiven mögen auch barbarische Anregungen mit untergelaufen sein. Hat doch in dem eleganten Rom einmal so etwas wie eine ägyptische Mode geherrscht, nachdem im Jahre 31 v. Chr. Aegypten eine römische Provinz geworden war, und wenn man auch noch keine Ebersschen Romane las, so malte man doch gelegentlich ein Zimmer auf ägyptisch aus, wie in Pompeji noch heute ein kleiner Raum erhalten ist, dessen Wände nicht die üblichen Figuren der römisch-griechischen Mythologie zeigen, sondern die steifen Gestalten nachgeahmter ägyptischer Wandmalerei. So mag denn auch der oft zu Lampenformen und Verzierungen benutzte Ochsenkopf eine Erinnerung sein an den heiligen Stier Apis, der die Inkarnation des Lichtgottes Ptah war, oder an die kuhköpfige Isis Hathor, die Sonnengebärerin, welche die Sonnenscheibe zwischen den Hörnern trug, und bei deren Prozessionen eine brennende Lampe vorangetragen wurde.

Uebrigens war schon den älteren Griechen die Anwendung des Rindskopfes geläufig. Die Hera-Idole mit Kuhkopf, die Schliemann gefunden hat, beweisen das. Auch der Schädel der getöteten Opfertiere war ein altes Dekorationsstück, das, zuerst in natura aufgehängt, später in die plastische Dekoration überging. Bei den Römern selbst waren die Ochsenhörner das Zeichen des Mondes, der natürlichen Himmelslampe, und der Luna heilig. Und wie man im barbarischen Norden die Schädel vielfach zu Gefässen, selbst zu Trinkbechern benutzt hat, so kann die Anwendung des Ochsenkopfes bei den Römern zur Lampendekoration nicht weiter Wunder nehmen. Aber zu guter Letzt machte man dann auch Lampen in der Form von menschlichen Köpfen und bei diesen diente der offene Mund entweder als Dochtöffnung oder als Oelöffnung, oder er schien mit gespitzten Lippen die aus dem Kinn entspringende Flamme anzublasen. Das reichte schon bis ans Fratzenhafte, und man findet ähnliches auch wieder bei den grössten Karikaturenkünstlern der Welt, den Japanern. Aber die antike Kunstfertigkeit und der Rest des niemals ganz vergessenen Stilgefühles wusste auch diesen Lampen den Reiz des Künstlerischen zu bewahren, namentlich wenn sie in immer noch stilistisch ornamentaler Behandlung in den bewussten Gegensatz zu einer ganz realistisch behandelten Figur gestellt wurden, wie bei einem trotz allem höchst reizvollen Kandelaber aus Pompeji. Derselbe dient zwei verschiedenen Lampen mit Faunsköpfen. Die eine steht auf einer kleinen gewundenen Säule, die andere, eine Hängelampe, hängt mit ihrer Kette an der linken Hand eines prächtigen Putto, der sie, neben der Säule stehend, in lebendiger Bewegung emporheben zu wollen scheint. Mit der Rechten hält er das andere Ende der Kette, an dem der hakenförmige Lampenputzer hängt.*)

Dieser Kandelaber ist eines von den vielen Werken des pompejanischen Kunstgewerbes, die bei harmloser Betrachtung alle stilistischen Bedenken vergessen machen durch die vollendete künstlerische Schönheit, und die naiv spielende Leichtigkeit und technische Sicherheit der Ausführung. Es findet sich da die ganze Schaffensfreudigkeit jener Spätblüte antiker Kunst, jener Humor, den man

*) Abgebildet nebst vielen anderen in: Delle antichità di Ercolano, Bd. 8 (Tav. LXIX).

von mancher Seite der südlichen Kunst, sowohl der alten, wie der neueren hat absprechen wollen, und der doch gerade in Pompeji noch jetzt von jeder Wand herablacht. Nichts weniger als antik, sondern in ihrer unorganischen Komposition modern in des Wortes verwegenster Bedeutung ist aber jene Lampe, die in Messing (zu deutsch cuivre poli!) ausgeführt vor einigen Jahren unsere Läden schmückte, und noch heute vielleicht auf manchem Rauchtisch als Zigarrenlampe steht: Ein Faunskopf, der ganz wie bei den antiken Lampen die Flamme aus dem Munde bläst, dem aber als Fuss ein grosses Vogelbein mit den bekrallten Zehen diente, das aus dem Hinterkopf einfach hervorwächst. Antik und wenn auch zweifellos originell, so nach unseren heutigen Anschauungen kaum besonders ästhetisch schön ist jene Form der Lampe, die einen ganz naturalistisch gebildeten nackten oder mit einer Sandale bekleideten menschlichen Fuss darstellt, dessen grosse Zehe zum Lampenschnabel verlängert ist und den Docht enthält.

Bei der grossen Zahl der erhaltenen Lampen ist es eigentümlich genug, dass auf den vielen Darstellungen der Alten auf Wandgemälden und Vasenbildern nur sehr selten einmal eine Lampe abgebildet ist. Es liegt vielleicht daran, dass, wie das Leben jener Zeit sich grösstenteils bei Tage und im Freien abspielte, auch ihre Gemälde fast immer im Freien (en plein air, wie man jetzt zu sagen pflegt) vor sich gehende Scenen wiedergeben, wo die Lampe natürlich nur ausnahmsweise oder in besonderer Bedeutung vorkommen konnte.

So verschieden wie die Form ist auch die Grösse der antiken Lampen, die Farbe der in Thon hergestellten. Es giebt Lämpchen, die, wohl zu Kinderspielzeug bestimmt, nicht viel grösser sind als ein Fingerhut, und Lampen in Bronze und Thon, die mehr als einen Liter Oel fassen können, und in der Farbe sind alle gelben, roten, grauen, schwarzen und selbst metallischen Töne einer mit Silikat hergestellten Glasur vorhanden.

Auch Bemalung kommt vor. Im Bonner Museum rheinischer Altertümer befindet sich eine kleine Thonlampe in Gestalt eines Fusses, an welchem die Schnüre der Sandale mit Wachsfarbe aufgemalt sind.

Was nun den Gebrauch der Lampen angeht, so konnte es bei der Bedeutung des Feuers oder Lichtes in

den altheidnischen Religionen, wie schon bemerkt, nicht ausbleiben, dass derselbe ein weit ausgiebigerer war als heutzutage, und vielleicht nur diesem Umstande verdanken wir die Erhaltung so zahlreicher Stücke. Das immerhin rätselhafte Phänomen der Licht und Wärme spendenden, sich geräuschlos nährenden, beweglichen, gleichsam lebendigen Flamme musste den abergläubischen Alten, die in jedem Baum eine Dryas, in jeder Quelle eine Nymphe versteckt glaubten, von vornherein etwas Uebernatürliches bedeuten, und die mannigfachen Beziehungen, die zwischen dem Feuer und dem Kultus der verschiedensten Götter bestanden, mussten sich mehr oder weniger allmählich auch auf die kleine Flamme der Oellampen erstrecken, und eine reichliche und regelmässige Anwendung der brennenden Lampe beim Gottesdienst war die Folge. Die ewige Lampe ist keineswegs eine Eigentümlichkeit der katholischen Kirche, schon die Alten liessen in verschiedenen Tempeln ewige Lampen brennen, wie ja das ewige Feuer der Vestalinnen noch älter ist. Ewige Lampen brannten z. B. auch in Athen und in Syrakus am Hestiaaltar der Prytaneen, den Versammlungshäusern des Rates. Als unter dem Tyrannen Aristion diese heilige Lampe in Athen einmal erlosch, durfte sie nicht am Feuer wieder entzündet, sondern es musste ihre Flamme an den Sonnenstrahlen erneuert werden. Bei ähnlichen Gelegenheiten musste das Feuer aus dem Nationalheiligtum in Delos geholt werden. Pausanias erzählt, er habe im Tempel der Pallas eine goldene Lampe gesehen, die ein Jahr lang gebrannt habe, und dies Märchen von lange brennenden Lampen wiederholt sich noch öfter. Es ist eben die Folge der sogenannten ewigen, d. h. immer wieder nachgefüllten Lampen. Der alte Aberglaube, dass in ihnen ein unverzehrbares Oel gebrannt habe, hat sich sogar bis in unser Zeitalter erhalten. Licetus erzählt in seinem grossen Buche über die Lampen der Alten ganz ernsthaft, man habe beim Oeffnen des Grabes der Tulliola, der Tochter des Cicero, unter Papst Paul III. in Rom eine brennende Lampe vorgefunden, die erst beim Zutritt der Luft erloschen sei.*)

Und nicht bloss im Innern der Tempel fungierten

*) De reconditis antiquorum lucernis Fortunati Liceti. Patavii 1662. Pag. 8.

die Lampen, sie mussten auch bei öffentlichen Festen, bei Prozessionen und Umzügen, schliesslich zu Illuminationen religiösen und allgemeinen Charakters dienen. So war es bei den Aegyptern und bei den Griechen, und bei den Römern wurde dieser Gebrauch noch häufiger. Als Cicero die Verschwörung des Catilina vereitelt hatte, wurden ihm zu Ehren brennende Lampen und Fackeln vor die Thüren gestellt. Als die Feier des tausendjährigen Bestehens der Stadt Rom an drei Tagen festlich begangen wurde, waren eine solche Menge Lampen des Nachts angezündet, dass man, wie Capitolinus ohne Uebertreibung meldet, das Tageslicht gar nicht vermisste, indem der Glanz der Lampen in der Nacht wie das Sonnenlicht war. Von dieser grossen Illumination ist sogar bis heute eine Anzahl von reich verzierten Thonlampen erhalten, welche den Namen des damaligen Konsuls M. Julius Philippus und die Bezeichnung seines dritten Konsulats tragen. Eine originelle Art zu illuminieren bestand darin, dass man Lampen und Lichter auf die Bäume stellte oder sie in denselben aufhing, und so ist denn nicht einmal unser Weihnachtsbaum eine nordisch-christliche Erfindung. Von diesem Gebrauch mögen wohl die hübschen Formen der Kandelaber herrühren, die vielästige Bäume nachahmen.

Eine noch hervorragendere Rolle spielten die Lampen in dem Totenkultus der Alten, und die Schriftsteller geben darüber eine so grosse Menge von Andeutungen, dass man lange Zeit geglaubt hat, die so zahlreich aufgefundenen Thonlampen alle als Gräberlampen bezeichnen zu müssen. Ist das nun wohl auch ein Irrtum, so lässt sich nicht leugnen, dass eine grosse Zahl derselben Gräbern entstammt, und dass auch eine Menge der auf ihnen abgebildeten Symbole auf das Totenreich Bezug hat. Es steht fest, dass man in Rom schon früh den Toten Lampen mit in die Gräber oder Kolumbarien gab, und zwar thönerne, um die Herrschaft der Erde anzudeuten, welche sie über Arm und Reich durch den Tod erlangt hat. Ebenso erhielt man auf oder an den Grabmälern brennende Lampen. So ist das Testament einer vornehmen Römerin Maevia erhalten, in dem bestimmt ist, dass zwei Sklaven die Freiheit geschenkt werden soll unter der Bedingung, dass sie monatlich abwechselnd eine Lampe an dem Grabe ihrer ehemaligen Herrin brennend erhalten. Dass ein derartiger Gebrauch

älter ist, als die griechisch-römische Kultur, geht aus den angeführten Notizen Herodots über die Lampe an der Leiche jener ägyptischen Königstochter hervor, und die Vermutung ist nicht abzuweisen, dass ihm eine mystische Bedeutung zu Grunde liegt.

Auch die Vermischung des Salzes mit dem Oel, wie es Herodot von den Aegyptern bei Gelegenheit ihres Lampenfestes meldet, soll mystisch die Verbindung der Geschlechter zur Erzeugung der Flamme, des neuen Lebens bedeuten. Auf oder in den Gräbern stellt dann die Lampe »ein Bild des sich selbst verzehrenden Lebens dar, das um so schneller verlöscht, je gewaltiger die Flamme lodert«,*) und mit dieser Verzehrung des Lebens in der Flamme und durch die Flamme wird der Fortschritt der Seele, der Psyche, von der Stofflichkeit zur Unstofflichkeit angedeutet. So soll die ganze Psychesage den Irrgang der menschlichen Seele auf der Suche nach dem göttlichen Eros darstellen, und die Lampe, bei deren Licht Psyche den schlafenden Gott zum erstenmal erblickt, aber dann durch das heiss niedertropfende Oel verscheucht, ist die Psyche selbst in ihrem erst irdischen, dann durch viele Prüfungen, selbst durch das Hinabsteigen in die Totenwelt abgeklärten Liebesverlangen.

Sogar der Stoff der Grablampen, der ihnen allen gemeinsame Thon, die Terracotta wird in diese mystischen Ideengänge hineingezogen. Die gebrannte Erde verkörpert in sich die Verbindung der beiden grossen Naturkräfte, des Wassers und des Feuers, mit dem irdischen Stoff, und sie diente als stoffliche Grundlage eines Bacchus- oder Dionysoskultus.

Auch die Scheu der Alten, brennende Lampen auszulöschen, hat man schon früh aus religiösen Gründen erklären wollen. Plutarch beschäftigt sich damit in seinen Fragen über römische Gebräuche, deren zweiundsiebenzigste folgendermassen heisst: »Warum pflegten die Römer sonst kein Licht auszulöschen, sondern es selbst ausgehen zu lassen? Etwa weil sie das Licht, als mit dem ewigen, unauslöschlichen Feuer verwandt und verschwistert, ehren? Oder ist auch dies ein Symbol, dass man nicht Belebtes, wenn es nicht schädlich ist, töten oder vertilgen müsse?

---

*) Vgl. hierzu und zu dem folgenden: Bachofen, Versuch über die Gräbersymbolik der Alten. Basel. S. 53 und 93 ff.

Denn das Feuer ist einem Tier ähnlich, da es Nahrung bedarf, sich von selbst bewegt und beim Auslöschen, gleich als wenn es getötet würde, eine Stimme von sich giebt. Oder soll uns diese Gewohnheit belehren, dass wir weder Feuer noch Wasser, noch andere notwendige Dinge, deren wir genug haben, verderben, sondern, wenn wir sie gebraucht haben, sie auch anderen, die ihrer bedürfen, zum Gebrauch überlassen müssen?« Auch die späteren Römer noch liessen die Lampen stets von selbst ausbrennen, und es ist hier wohl erlaubt, neben dem etwaigen religiösen Grunde auch an einen recht einfachen, praktischen zu denken. Die Alten werden sicher den üblen Geruch der ausgelöschten Oellampe, des lange nachqualmenden Dochtes ebenso gescheut haben, wie wir es thun, und sicherlich war es reinlicher und bei der Kleinheit der im häuslichen Gebrauche befindlichen Lämpchen auch nicht allzu verschwenderisch, wenn man sie ruhig ausbrennen liess. Man hatte wohl bald genug herausgefunden, wie lange sie zu brennen pflegten. Ueber drei bis vier Stunden werden die gewöhnlichen Thonlampen und die kleinen pompejanischen Bronzelampen gewiss nicht ausgehalten haben, und da verlohnte es sich nicht, sie auszulöschen und den Qualm zu ertragen. Indessen knüpfte sich doch mancher Aberglaube an die »mitwissenden« kleinen Lichtspenderinnen. Man prophezeite aus dem Sprühen des Dochtes, das man ein Niesen nannte (wie man das Ende des Schnabels, aus welchem der Docht hervorragte, auch wohl als die Nase der Lampe bezeichnete). Man suchte zuweilen sogar dieses Niesen durch Besprengen mit Wein oder Zugiessen desselben künstlich hervorzurufen. Als bei Ovid (Her. XIX, 150) Hero voll Sehnsucht ihren Leander erwartet, da giesst die Amme ungemischten Wein auf die Lampe, und die Lampe niest und giebt Ihnen glückliche Zeichen. Und die gute Amme vergisst sich selbst auch nicht. »Morgen werden wir zu mehreren sein,« sagt sie und trinkt selber einmal. Sie »giesst sich selbst eins auf die Lampe«, wie eine neuzeitige Redensart charakteristisch lautet. Ursprünglich geschah dies Zugiessen vielleicht, um bei kurzem Docht den Rest des Oeles verbrauchen zu können, wie ja auch die Kerzchen unserer Nachtlichte mit wenig Oel auf einem Glase Wasser schwimmen. »Schon hast du dreimal geniest, liebes Lämpchen«, sagt einmal

Macedon in der Anthologie, und in unserem Motto fordert die unternehmende Praxagora ihre als verabredetes Zeichen aufgehängte Lampe auf, zu sprühen, wohl um der geplanten Versammlung der emanzipierten athenischen Damen, welche die schlechte Verfassung zu verbessern wünschen, eine glückbringende Vorbedeutung zu gewähren. Wenn auch dieser Prolog der Aristophanischen Komödie eine Verspottung der tragischen Dichter, namentlich des Euripides, mit ihrer stereotypen Anrufung der Götter bei Beginn ihrer Stücke bedeutet, so ist doch der Hinweis auf einen im Volk üblichen abergläubischen Gebrauch unverkennbar. Sogar das Wetter suchte man mit Hilfe der Lampen vorherzubestimmen. Wenn sich viel Russ an dem Dochte ansetzte, so bedeutete das Regen. »So häuf'ge Schuppen bilden sich hier an unseren Dochten, und immer pflegt, wenn das geschieht, tüchtig es zu regnen«, sagt der Chorführer in den Wolken des Aristophanes. Eine deutsche Bauernregel lautet ganz ähnlich.

Und nicht bloss als Votivgeschenke in Tempel und auf Altäre wurden Lampen gestiftet, sie dienten auch vielfach als Geschenke im täglichen Leben. Freilich sollten sie da wohl nicht ausschliesslich als Gebrauchsgegenstand, als sogenanntes nützliches Geschenk betrachtet werden, sondern mehr als scherzhaft bedeutungsvolles Angebinde, wozu sie sich nach ihrem geringen reellen Wert, aber der hübschen, zierlichen Form, der künstlerischen Ausstattung vortrefflich eigneten. Dass man das kleine Angebinde nebenher benutzen konnte, es als leuchtenden, aber verschwiegenen Zeugen einsamer Abend- und Nachtstunden schätzen durfte, musste seinen Wert nur erhöhen. Wie das Kind seine Puppe, lässt dann der Dichter wohl sein Lämpchen sprechen, und was konnte schliesslich das Andenken an einen Freund oder eine Freundin lebhafter erhalten als die helle, gleichsam lebendige kleine Flamme, die ihrem Herrn zeigt, was er sehen will, »ihn thun lässt, was er thun will, aber nichts ausplaudert«. Stand doch die Vorliebe der Alten für zierliche Formen ihrer Gebrauchsgeräte in engstem Zusammenhang mit der kindlich spielerischen Art, wie sie dieselben als Diener und Freunde sich dachten, sie personifizierten. Eins entstand da aus dem anderen, und die »Tücke des Objektes«, unter der wir hastig nervösen Epigonen zu leiden haben, war den

heiteren Epikureern und ihren artigen, wohlgeformten Objekten sicherlich fremd.

Aber abgesehen von der Sitte, gelegentlich Lampen an Freunde, die abreisten, an Freundinnen, die dablieben, vielleicht als verlorene Vielliebchen, zu schenken, war es allgemein gebräuchlich, sie zu Neujahr wechselseitig auszutauschen. Neujahrsgeschenke waren seit Alters üblich, und die späteren Dichter klagen nur darüber, dass, während man sich früher mit bescheidenen Dingen begnügt habe, jetzt nur Kostbarkeiten geboten werden dürften. Nun, die hübschen thönernen Neujahrslampen waren noch keine Kostbarkeiten, und gaben die später verlangten Goldmünzen zunächst nur bildlich in Thon geformt. Zahlreich sind diese Lampen erhalten, und besonders häufig ist eine gewisse Reihe von Bildern auf dem Diskus, die symbolisch alles enthält, was man sich zum neuen Jahre nur wünschen mochte. In der Mitte steht oder schwebt die lorbeergekrönte, Palmen tragende Gestalt der Viktoria, der Siegesgöttin, denn Sieg war den kriegerischen und herrschsüchtigen Römern immer die Hauptsache. In der Hand hält die Göttin den bekränzten runden Schild, auf dem aber diesmal der friedliche Neujahrswunsch steht: Zum neuen Jahre; möge es dir glücklich und fröhlich sein. Dann folgt eine Reihe von Dingen, die das Glück näher erläutern sollen. Das Gold spielt schon eine Hauptrolle dabei, eine oder mehrere Münzen durften nicht fehlen. Feigen und Eicheln oder dergleichen als Obst und Brotfrucht treten fast in den Hintergrund, ebenso ein kleines Gefäss zu Salböl oder ähnlichem. Erwähnt wurde schon die Neujahrslampe, die ein Becken voll Münzen darstellt, und es konnte hier nicht ausbleiben, dass unsere heutige Welt sich dieses alten Motivs bemächtigte, mehr ein Beweis für ihre Wertschätzung des Geldes, als für ihre Erfindungsgabe.*) Eine grosse Rolle spielt bei den römischen Neujahrslampen auch der Esel. Man darf aber nicht glauben, dass sich dahinter eine Bosheit verbirgt, wie etwa bei unseren wenig höflichen modernen Neujahrskarten, welche zwei Esel darstellen mit der Unterschrift: »Nun sind wir unserer drei.« Der Esel war vielmehr bei den Alten ein sehr ehrenwertes Tier, und zwar schon

*) Beide Lampen nach Passeri, lucernae fictiles. Pisauri 1739 bis 1751.

seit urältester Zeit, wo er in semitischen, persischen, ägyptischen Mythen erwähnt wird. Bei den Römern war er der Vesta heilig und wurde bei ihrem Feste am 8. Juni in Rom bekränzt und mit Brötchen behangen. Ersteres, weil er die Vesta durch sein Geschrei vor einem ihrer Ehre drohenden Ueberfall gewarnt hatte,*) letzteres in Anbetracht seiner Verdienste als unverdrossener Sackträger und Treiber der Tretmühle, deren sich die Bäcker bedienten. Sein Bild auf einer Neujahrslampe bedeutete also wohl eine Empfehlung an den Schutz der Vesta, der Göttin des häuslichen Herdes, und gleichzeitig den Wunsch zu reichlichem irdischen Glück.

Fragen wir nun schliesslich nach dem praktischen Wert, nach der Leuchtkraft der alten Thon- und Bronzelampen, so können wir von unserem heutigen Standpunkt aus allerdings nur mit Mitleid auf ihr schwaches, rötliches Licht blicken, und es unterliegt gar keinem Zweifel, dass neben der mangelhaften Leuchtkraft noch manche andere Uebelstände den hübschen, aber für unsere heutigen Begriffe sehr unpraktischen Oellämpchen anhafteten. Psyche lässt einen Tropfen des glühenden Oeles auf die Schulter des schlafenden Liebesgottes fallen und verscherzt so ihr Glück. Die arme Psyche braucht dabei die Lampe nicht einmal schief gehalten zu haben, denn bei dem Mangel an einem sogenannten Brenner — der Docht sass eben nur lose in der ziemlich weiten Oeffnung des Schnabels — schwitzte das erhitzte Oel fortwährend über und sammelte sich am Fuss der Lampe an. Apulejus unterlässt es denn auch nicht, bei diesem Unglück der Lampe die bittersten Vorwürfe zu machen und ihr alle Schuld zu geben.

Dies Ueberlaufen des Oeles erklärt denn auch den Gebrauch der zahlreich gefundenen kleinen Dreifüsse als Lampenuntersätze. Sie sollen die Esstischchen und die hübsch bemalten Nischen, in denen man die Lampen aufzustellen pflegte, vor Oelflecken schützen.

Bei den oben glatten Thonlampen und auch den ähnlich gestalteten Bronzelampen hatte man allerdings eine einfache Einrichtung getroffen, die das Ueberschwitzen des Oeles verhinderte. Es lief nämlich um den mehr oder weniger nach unten gewölbten Diskus, der gewissermassen

*) Ovid. Fast. IV. 311—318.

einen Trichter zum Eingiessen des Oeles bildet, eine Rinne von dem Dochtloch aus, das mit einem erhöhten Rande versehen war. Bei den mit hohem Deckel versehenen oder figürlich gebildeten Lampen konnte aber diese Einrichtung nicht zur Anwendung kommen.

Ferner werden die mit minderwertigem Olivenöl oder gar mit Rüböl gespeisten Lampen nicht wenig gequalmt haben, um so mehr, als die Brennvorrichtung eine so überaus einfache war. Dass sie bei längeren nächtlichen Sitzungen sogar das Gesicht schwärzten, hat Juvenal mit seiner Zolaschen Gewissenhaftigkeit gelegentlich (Sat. VI, 131) zu erwähnen nicht versäumt. Mit Qualm und Dunst eng verbunden war der üble Geruch, der sich selbst bei ruhigem Brennen entwickelte, beim Auslöschen und langsamen Nachschwelen des Dochtes geradezu unerträglich war und dadurch zu der Sitte beigetragen haben mag, dass man die Lampe von selbst ausbrennen liess. Bekannt ist die Kritik, welche nach Plutarch der Redner Pytheas über die Reden des von ihm unablässig angefeindeten Demosthenes abgab, als er sagte, sie röchen nach der Lampe. Die darin enthaltene Bosheit ist eine doppelte, denn nicht nur will er damit tadeln, dass sie allzu mühsam nächtlicherweile durchgearbeitet, verquält seien, sondern die Erinnerung an den üblen Geruch der Lampen musste bei dieser Bemerkung jedem sogleich einfallen. Schliesslich bedurfte der Docht einer fortwährenden Bedienung. Er verbrannte ziemlich rasch und musste deshalb von Zeit zu Zeit aufgestört oder etwas hervorgezogen werden. Diesem Zwecke dienten die kleinen Zangen und Haken, die zuweilen vermittelst kleiner Ketten an den Lampen selbst, oder an den lampentragenden Kandelabern befestigt waren.

Wenn man sich nun über diese Mängel der antiken Lampen bei all ihrer schönen, zum Teil kostbaren Ausstattung und bei der sonst so verhältnismässig hoch ausgebildeten Geschicklichkeit der Alten in der Anfertigung ihrer Geräte wundern möchte, so muss man zweierlei bedenken. Zunächst ist es nämlich nicht viel länger als ein halbes Jahrhundert her, dass wir selbst viel besser brennende, nicht rauchende, russende und übelriechende Lampen haben. Noch im Anfang dieses Jahrhunderts waren auch unsere Beleuchtungsverhältnisse ausserordentlich dürftige. Die allgemein üblichen Oellampen der verschiedensten Systeme

brannten kaum viel besser als die antiken Lämpchen. Wohl hatte man eben angefangen, sie mit durchlochten Brennern und Glascylindern zu versehen, um durch Regulierung des Luftzuges etwas mehr Licht zu gewinnen, aber erst die Erfindung der sogenannten Astral- und Moderateurlampen vermochte den lästigen Geruch zu verbannen, und diese Lampen waren so teuer und so unbequem gross, dass sie für manche Zwecke fast unbrauchbar waren. Man brannte vor vierzig Jahren noch vielfach Kerzen, und erst die Einführung des amerikanischen Petroleums, die Ausbeutung der ungeheuren Quellen dieses dünnflüssigen, billigen und hell leuchtenden Oeles brachte den kolossalen Umschwung in der Lampenbeleuchtung hervor, in dessen Genuss wir jetzt mit Verachtung auf die Rüböllampen herabsehen. Gas und Elektricität haben seitdem gewetteifert, die Nacht zum Tage zu machen; ob gerade zum Besten der Menschheit und ihrer Augen und Nerven, ist eine andere Frage.

Und das ist der andere Punkt, der zu berücksichtigen ist. So wenig die Alten ein häusliches Leben, ein Stubenhocken kannten, wie es bei den modernen Nordländern üblich ist, so wenig kannten sie das nächtliche Arbeiten, wie es gerade die jüngsten Errungenschaften in der Beleuchtung gezeitigt haben. Wenn es im alten Athen und in Rom dunkelte, dann war der Tag zu Ende mit seiner Mühe und Last, und wer sich dann nicht in die kleinen dunklen Schlafkämmerchen zurückzog, sondern auf den Strassen herumschwärmte, der brauchte und wollte wohl auch gar kein Licht. Feierte man Feste, wurden Gelage abgehalten, so fanden dieselben ohnehin im Freien statt, in dem offenen Hof, dem Atrium, das immer der Hauptaufenthaltsort innerhalb des Hauses war, und da befestigte man brennende Fackeln an den Säulen und suchte durch die grosse Zahl der Lampen, die auf hohen Kandelabern standen, ihr mangelhaftes Licht zu verstärken. Rauch und Geruch störten da draussen Niemanden. So lag also gar kein so dringendes Bedürfnis vor, die Lampen zu verbessern, da sie den an sie gestellten bescheidenen Ansprüchen vollkommen gerecht wurden.

Es wurden schon mehrfach die sogenannten Kandelaber erwähnt, die man bei einer Betrachtung antiker Lampen umsoweniger übersehen kann, als sie in Bezug auf ihren Gebrauch ebenso wichtig, wie ihrer Form nach

hervorragend schön sind. Die in Pompeji und Herkulaneum in so grosser Zahl gefundenen Kandelaber waren fast ausschliesslich als Untersätze für Lampen bestimmt, doch ist das Gerät weit älter als die Lampe, wie schon der Name beweist und wie auch Martial in einem seiner Epigramme bemerkt, wenn er den Kandelaber sagen lässt: »Uns gaben den alten Namen die Kerzen; den sparsamen Vätern war die Oellampe nicht bekannt.« Entstanden ist der Kandelaber, der Kerzenhalter, wie man wörtlich übersetzen könnte, sicher aus den Fackelhaltern der alten Zeit, wie Schliemann schon einen thönernen in Tiryns gefunden hat. Auch die Feuergeschirre der Odyssee, die mit trockenen Holzscheiten gefüllt wurden, waren gewissermassen schon Kandelaber. Ihre Gestalt wird wohl von den auf hohen eisernen Stangen stehenden Pechkörben nicht wesentlich verschieden gewesen sein. In der Hauptsache waren die Kandelaber also Kerzenleuchter und zwar ursprünglich auch wohl von Holz. Als die Kerze zum Teil durch die Lampe ersetzt wurde und, wie Martial sagt, zur Magd der Lampe wurde, da benutzte man den Kerzenträger eben als Lampenträger, aber der alte Name blieb ihm. Der siebenarmige Leuchter Moses war, wie wir gesehen haben, ein goldener Kandelaber für Oellampen, und bis heute haben sich in ihrem ursprünglichem Zweck, sowohl in den Kirchen wie im häuslichen Gebrauch, die Kandelaber als Leuchter erhalten. Auch ihrer hatte sich sehr früh der bildnerische Trieb der Alten, welcher bei den Lampen ein so weites Feld zu finden verstanden hatte, bemächtigt und schuf bei ihnen in der Folge sogar Kunstwerke, die, als Prachtstücke zur architektonischen Dekoration verwendet, weit über die Masse der Kleinkunst hinauswuchsen und, selbst in Marmor ausgeführt, ihren ursprünglichen praktischen Zweck vergessen liessen. Von diesen monumentalen Kandelabern kann jetzt nicht die Rede sein, es sollen eben nur diejenigen betrachtet werden, die im täglichen Gebrauch den Lampen als Untersätze oder Füsse dienten.

Die verhältnismässig niedrigen runden Dreifüsse wurden schon erwähnt, noch zahlreicher als sie, sind aber die grossen, von einem halben bis zu anderthalb Meter hohen, schlanken Ständer, die in Pompeji zu Hunderten gefunden wurden. Ihre Häufigkeit wird durch eine besondere Eigentümlichkeit der antiken Lebensweise erklärt. Es ist dies der fast

vollständige Mangel an Tischen, überhaupt an Möbeln in den Zimmern der klassischen Wohnungen. Für den modernen Menschen ist der grosse viereckige Tisch als Arbeitsstätte so unentbehrlich geworden wie der Stuhl als Sitz. Die Alten entbehrten beides im gewöhnlichen Leben fast vollständig. Wohl benutzte man kleine dreifüssige runde Tische bei den Mahlzeiten zum Aufsetzen der Speisen, aber niemals zum Arbeiten, zum Schreiben. Der Grieche und Römer ruhte beim Essen auf der niederen langgestreckten Kline, dem Ruhebett, auf linke Hüfte und Ellenbogen gestützt, und ebenso lag er auch beim Schreiben; als Unterlage der Schreibtafel oder Papyrusrolle diente die rechte Hüfte. Da wurde denn ein hoher, leicht beweglicher Untersatz für die Lampe unentbehrlich, und so entstand der allgemeine Gebrauch der Kandelaber.

Ihrem Wesen nach lassen sie sich in zwei Klassen scheiden, je nachdem an ihnen Hängelampen aufgehängt wurden, oder ob sie Untersätze für stehende Lampen abgaben. Ihre Formen entwickelten sich in der Bronze ganz folgerichtig aus dem einfachen hölzernen Stock zum naturalistisch gebildeten, dünnen Ständer, an dem sogar die abgeschnittenen Zweige angedeutet wurden. Dann kam die Säule in Anwendung, und schliesslich der zum Teil künstlerisch bedeutende, figürliche Lampenträger. Die Füsse der Kandelaber waren meistens dreiseitig, Löwen- oder Ziegenfüsse, wie die Alten überhaupt mit Vorliebe dreifüssige Geräte anwandten. Sie kannten sehr wohl den Vorteil derselben, dass sie immer feststehen, im Gegensatz zu unseren modernen, vierfüssigen Gegenständen, die sehr häufig nicht feststehen, sondern »wackeln« und erst durch untergelegte Stützen festgestellt werden müssen. Die Tragplatte, häufig als Kapitäl nach den verschiedenen Säulenordnungen gebildet, oft aber nach einem tulpen- oder lotosförmigen Motiv, wurde häufig noch von kleinen Büsten, Masken oder Tierfiguren, Sphinxen, Greifen oder dergleichen unterstützt. Sowohl hier, wie bei den vielfach geschweiften Füssen, ist der Reichtum an Motiven ein unerschöpflicher. Ein Kandelaber aus Pompeji ist aus drei ineinander verschlungenen Schlangen gebildet. Die natürlich gerollten Schweifspitzen bilden den Fuss, und unterhalb des Kapitäls züngeln die drei Köpfe nach verschiedenen Seiten. Auch sonst werden Schlangen zu-

weilen als Wandleuchter verwendet, aber doch ist die Verwendung der sonst in der alten Kunst eine so grosse Rolle spielenden Schlangen gerade bei den Lampen und Kandelabern eine ziemlich seltene. Es beruht das vielleicht auf der Beobachtung, dass die Schlangen das Licht scheuen und also zu den Lampen nicht passen.

Einzelne Kandelaber zeigen eine Vorrichtung, um höher oder niedriger gestellt werden zu können. Der untere Teil ist hohl und in ihm bewegt sich der dünnere obere. Wie grossen Wert man auf die Schönheit auch dieser Geräte legte, geht aus einer Notiz des Plinius hervor, der von zwei Städten erzählt, dass sie wegen ihrer Kandelaber berühmt seien, und zwar zeichne sich Tarent durch die Proportion und Zusammensetzung der Schäfte aus, Aegina durch den bildnerischen Schmuck an denselben.

Mannigfaltiger in der Form sind die Kandelaber für Hängelampen, wenn sich auch nicht leugnen lässt, dass einige, namentlich spätere Erzeugnisse, mehr malerisch als plastisch, mehr naturalistisch als ornamental gedacht sind. Das gilt besonders von denjenigen, welche kleine Bäume nachahmen, auf deren Zweigen Vögel sitzen und von denen die Lämpchen herabhängen, noch mehr von den Störchen oder Reihern, welche die Lampen im Schnabel tragen, und anderen derartigen Kombinationen, die zwar eine reiche und unerschöpfliche Phantasie, aber auch schon einen gewissen Mangel an Stilgefühl verraten. In einem wohlthuenden Gegensatz dazu steht der berühmte Kandelaber der Villa Diomede in Pompeji, der von einem viereckigen, auf einem löwenfüssigen Untersatz stehenden Pilaster gebildet wird, von dessen Kapitäl die prachtvoll entwickelten vier Arme ausgehen. Auf dem vorn ausgeschweiften Untersatz befindet sich rechts ein kleiner viereckiger Altar, links die Gruppe eines auf einem Panther reitenden jungen Bacchus. Aehnliche, allerdings meist einfachere Kandelaber sind in Pompeji mehrfach gefunden worden, zuweilen bildet auch hier eine Säule den Schaft. Manchmal ist eine menschliche Figur die Trägerin dieses Schaftes, oder aber der Lampe direkt, und namentlich unter diesen Kandelabern befinden sich wirkliche plastische Kunstwerke von vollendeter Schönheit. Meist ist es ein Faun oder Silen, der unter einem Baume ruht oder sich weinselig an denselben anlehnt. Ein anderes Mal trägt er den Untersatz für die Lampe

auf dem Kopfe, oder stemmt ihn mit der Gebärde eines Athleten in die Höhe. In der Feinheit der Ausführung stehen diese Arbeiten hinter den berühmten Bronzefiguren des Narciss, des betrunkenen Faun und der anderen in Pompeji gefundenen Brunnenfiguren kaum zurück. Ein anderes ebenfalls berühmt gewordenes Motiv ist der auf einem Delphin reitende Eros. Der Schweif des Delphins trägt die Lampe.

Es mag hier noch eine ziemlich späte Form erwähnt werden, die, ohne gerade zu einer künstlerisch besonders schönen Ausbildung gelangt zu sein, doch deshalb interessant ist, weil sie mit unseren heutigen Lampenformen am meisten Aehnlichkeit hat. Es ist dies die Verbindung des einfachen Oelbeckens mit Dille und gelegentlich sogar auch Henkel mit einem kandelaberartigen Untersatz zu einem vasen- oder flaschenförmigen Ganzen. Der Untersatz zeigt zuweilen eine plastisch modellierte oder nur im Relief dargestellte Figur, die als Trägerin gedacht ist. Dies scheinen vorzugsweise Totenlampen gewesen zu sein, worauf die Herstellung aus Thon und namentlich die Beziehungen des figürlichen Schmuckes hinweisen.

Sehr häufig ist es nämlich Herakles, oder ein mit den Attributen des Herakles, mit Löwenfell und Keule, ausgestatteter geflügelter Genius. Herakles galt aber als Besieger des Todes, nachdem er die Alceste, welche sich für ihren Gatten Admetus geopfert hatte, aus dem Totenreich wieder hervorgeholt hatte. Es ist also ein hübscher und fast christlich anmutender Gedanke, ihn als Träger einer Grablampe zu verwenden.

Noch später als diese sind Thonlampen, welche mit einem nur ganz einfachen dünnen, etwa spannenlangen Fuss versehen sind. Eine solche fand Schliemann auf den Ruinen von Novum Ilium, und eine ganz ähnliche befindet sich im Kunstgewerbemuseum in Berlin.

Die fernere künstlerische Entwickelung der Lampe über die klassische oder vielmehr griechisch-römische Kunst hinaus ist eine wenig ausgiebige. Bei der Verlegung der Welthauptstadt nach Byzanz und dem Eindringen orientalischer Einflüsse in Kultur und Kunst mussten sich diese auch auf die kleinen Gegenstände des häuslichen und öffentlichen Lebens erstrecken. Hier mögen nur noch die frühchristlichen Lampen eine Erwähnung finden, da sie

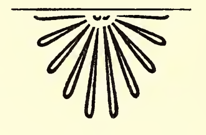
sich einerseits in der Form und im Gebrauch eng an die römischen anschlossen, andererseits aber durch Verzierung mit den neuen, entschieden christlichen Symbolen doch ein neues Element in die Industrie brachten. Entsprechend der meist niederen sozialen Stellung der ersten Christen, ihrer Armut und dem Druck, unter dem sie lebten, waren ihre Gebrauchs- und Kultuslämpchen äusserst schlicht und bescheiden; die thönernen Grablampen sehr häufig ganz ohne Verzierung, wie man sie zu Hunderten in den Katakomben gefunden hat. Bei den etwaigen Diskusverzierungen mussten die heidnischen Götter natürlich den Darstellungen des guten Hirten mit dem Lamm u. s. w. weichen, oder dem unendlich variierten, auch als Henkelverzierung benutzten X P, dem Zeichen, welches in der Schlacht wider Maxentius dem Konstantin erschienen war und seitdem als das offizielle Monogramm Christi allgemein in Gebrauch kam. Dasselbe wurde auch mit den Buchstaben A und O verbunden, »Ich bin das A und das O«, nach den Worten der Apokalypse. Die mystische Taube wurde ebenfalls vielfach angewandt; so giebt es einen hübschen Henkel an einer Bronzelampe, wohl aus ziemlich später Zeit, welcher ein Kreuz darstellt, auf dessen Spitze eine Taube sitzt. Schliesslich arteten mit dem immer mehr schwindenden Stilgefühl auch die Formen der Lampen zu jenen überladenen, teils geschnörkelten, teils fast fratzenhaft steifen Kompositionen aus, wie wir sie im byzantinischen Stil und sogar noch in der frühen Romantik wiederfinden. Dahin gehört eine Lampe, die in den Ruinen des Monte Celio in der Nähe der im fünften Jahrhundert gebauten merkwürdigen Rundkirche S. Stefano Rotondo gefunden wurde und von dem Kardinal Leopold de' Medici nach Florenz gebracht wurde, wo sie noch in den Uffizien zu sehen ist. Sie stellt das Schiff der Kirche dar, mit naturalistisch gebildetem Mastbaum, Segel, Ruder und zwei menschlichen Figuren; an dem Mastbaum ein Schild mit Inschrift. Rechts und links an den Schiffswänden je zwei Dochtöffnungen. Hier ist Form und Zweck schon einem geschmacklosen Naturalismus untergeordnet.

Dass auch im christlichen Kultus die Lampen noch eine Rolle spielten und einem gewissen Aberglauben dienen mussten, beweist der eigentümliche, aber nicht unpoetische Gebrauch, den man von ihnen bei der Wahl des Tauf-

namens eines Kindes machte. Johannes Chrysostomus (347 bis 407) beschreibt in seiner zwölften Homilie, Brief an die Korinther, diese Sitte, wonach man, wenn ein Kind zu taufen war, mehrere Lampen anzündete, denen man verschiedene Namen gab. Das Kind erhielt den Namen derjenigen Lampe, die am längsten brannte. Dass die ewige Lampe sich in den katholischen und griechischen Kirchen (in letzteren sogar in sehr ursprünglicher Form) bis auf unsere Tage erhalten hat, ist bekannt. Am Rhein findet man sogar in den meisten katholischen Häusern vor einem Muttergottesbilde eine ewige Lampe brennen. Auch hier oft nur ein Glasschüsselchen, in welchem der Docht auf dem Oele schwimmt.

Die Hängelampe wich bald der orientalischen Ampel, die eben nur die Umhüllung für die Lampe bot und, für die mohammedanischen Moscheen in Glas und Metall ausgeführt, schon früh eine originelle, dem Hufeisenbogen entsprechende Form erlangte. Bei der Stagnation der mohammedanischen Kunst blieb dieselbe fast unverändert bis heute gebräuchlich. Auch die christliche Kunst hatte die Ampel übernommen und erfand einzelne schöne Stücke während der Renaissance (Florenz, Venedig). Die Grundlage fast aller zur Beleuchtung dienenden Geräte blieb jedoch bis auf unsere Tage der antike Kandelaber, den wir in unseren modernen Leuchtern und Lampenfüssen fast überall wiederfinden. Laternen, die auch den alten Römern und Griechen schon bekannt waren, wenn sie auch von ihnen nicht weiter ornamental behandelt wurden, geben einigen Meistern der Renaissance Gelegenheit zu vortrefflichen und vollkommen unabhängigen Werken. Die eigentliche Lampe tritt heute als Oelbehälter mit Brenner dekorativ fast ganz in den Hintergrund und bildet oft nur eine formlose Anschwellung oberhalb des Fusses. Ueber ihr spricht der Glasballon mit dem Cylinder als grosse Lichtquelle am meisten. Eine bedeutende künstlerische Weiterentwickelung oder Erhaltung der eigentlichen antiken Handlampen hat kaum stattgefunden; in der rohesten Form, die sie vor fast zweieinhalbtausend Jahren hatten, sind sie heute noch in den Gebirgsdörfern Siziliens und gelegentlich im mohammedanischen Orient und in China gebräuchlich. Die künstlerische Ausschmückung ist bei der Armut und Verbauerung der Bevölkerung verloren gegangen.

Wir, die wir auf unsere Gas- und elektrische Beleuchtung so stolz sind, haben kaum eine originelle oder schöne Idee entwickelt, um unsere Leuchter künstlerisch zu gestalten. In Nachahmung von phantastischen Kränzen und ähnlichen Spielereien mit Glühlämpchen als Blumen glaubt man das Höchste erreicht zu haben. Dem praktischen Sinn der Neuzeit ist das Bedürfnis nach schöner Form kaum wieder aufgegangen, geschweige denn die Fähigkeit origineller Erfindung und Gestaltung.



Das Museum Plantin-Moretus in Antwerpen

Unter den vielen Sehenswürdigkeiten, welche die reiche und interessante Scheldestadt dem Besucher bietet, nimmt eine hervorragende Stelle ein Haus ein, ein Museum, das, erst seit etwa dreissig Jahren im Besitz der Stadt, in seiner Art ganz einzig dasteht. Eine ganze Reihe glücklicher Zufälle hatten zusammenwirken müssen, um die Erhaltung dieser Stätte während des Verlaufs der gerade für Antwerpen so wechselvollen letzten Jahrhunderte zu ermöglichen, um uns den Einblick zu gestatten in eine Häuslichkeit und eine Geschäftsthätigkeit, wie sie in Antwerpen zur Zeit der grössten Blüte der Stadt entstanden war, uns ein Bild zu hinterlassen aus jenen glänzenden Tagen, als die vlämische Hauptstadt, trotz der feindlichen Besatzung, stolz ihr Haupt erheben und sich als Mittelpunkt des geistigen Lebens im ganzen Norden von Europa fühlen durfte. — Und in der That ein fast vollkommenes Bild der merkwürdigen Zeit, mit ihrem tüchtigen und zielbewussten Bürgertume ist es, das sich vor unseren Blicken in den Sälen und Gemächern des Museums Plantin-Moretus, des alten Buchdruckerhauses in Antwerpen aufrollt.

Will man einmal den Zufall gelten lassen als den Urheber der so vollkommenen Erhaltung dieses einen Hauses neben so vielen, immer nur zum geringen Teil im alten Zustand verbliebenen Palästen, Häusern und Kirchen, so muss man zugestehen, dass er nicht glücklicher hätte wählen können, um uns das Gedächtnis des XVI. Jahrhunderts nach seiner bezeichnendsten Seite hin in Antwerpen zu erhalten, als gerade dieses Druckerhaus. Ist doch die Buchdruckerei, die schwarze Kunst, neben ihrer Bedeutung für die geistige Entwicklung der ganzen Menschheit, von allen Gewerben gerade dasjenige, welches mitten auf der Grenze zwischen Kunst und Handwerk steht und in seinen Erzeugnissen, den Büchern, damals vielleicht noch mehr als jetzt, beides vereinigt. Mit einer für die damalige Zeit unerhörten Geschwindigkeit, wie sie eben nur aus dem

Vorhandensein des brennendsten Bedürfnisses hervorgehen konnte, hatte sie sich seit ihrer Erfindung im Jahre 1440 entwickelt. Bereits im Jahre 1457 konnte ein Werk von so vollendeter Schönheit entstehen wie Fusts Psalter, und bald hatte die Buchdruckerei eine Höhe erreicht, die sie jetzt — wenigstens vom ästhetischen Standpunkt aus — kaum mehr behauptet, und eine Verbreitung, die im Verhältnis zu der damaligen Kultur und den damaligen Verkehrsverhältnissen der heutigen kaum nachsteht. Nur fünfzig Jahre dauerte es, da hatten Buchdruckerfirmen in aller Herren Länder Namen und selbst Berühmtheit erlangt. Da war Aldus Manutius in Venedig, Anton Coburger in Nürnberg, Froben und Froschover in Basel und Zürich, für deren Bücher noch Hans Holbein Zeichnungen lieferte, Feyerabend in Frankfurt a. M., für den Jost Amman arbeitete, die Giunti in Florenz, Henricus Stephanus und Badius in Paris, um nur einige der bedeutendsten Namen zu nennen, die mit der Geschichte der Litteratur unlösbar verknüpft sind. In kürzester Zeit war die Buchdruckerei zu dem unentbehrlichsten Mittel geistigen Verkehrs geworden, das sie bis heute trotz Telegraph, Telephon und Phonograph geblieben ist, und in erster Linie war sie es gewiss, welche die weltbewegenden Gedanken der Reformation auf allen Gebieten menschlicher Kultur verbreitete und die Wiedergeburt der Menschheit vermitteln half. In diese Zeit, etwa ein Jahrhundert nach der Erfindung der Buchdruckerei, in die Mitte des XVI. Jahrhunderts fällt denn auch die Gründung der Buchdruckfirma, deren altes Geschäftshaus uns in dem Musée Plantin fast von jenen Tagen an vollständig erhalten geblieben ist.

Christoph Plantin wurde im Jahre 1514 in der Nähe von Tours in St. Avertin geboren, als Sohn eines armen Bedienten, den er in der Folge nach Lyon, Orleans und Paris begleitete. Man hat späterhin eine adelige Abstammung Plantins nachweisen wollen, doch ist dieser Versuch als vollständig gescheitert zu betrachten. Man wird die Tüchtigkeit und die Thatkraft des Mannes um so höher schätzen müssen, wenn man sich seine niedrige Geburt vor Augen hält, die, damals noch mehr wie jetzt, ein Vorwärtskommen erschwerte.

In Paris vermochte sich Christoph Plantin nicht zu halten, nachdem sein Vater mit einem neuen Herrn

die Stadt verlassen hatte. Er begab sich nach Caën, wo er in die Druckerei von Robert Macé eintrat und sich im Jahre 1545 oder 46 mit Johanna Rivière vermählte. Mit ihr zog er in der Folge nach Paris und im Jahre 1549 nach Antwerpen, der Hauptstätte seines späteren Wirkens und seiner Erfolge. Die zweite Hauptstadt Flanderns bildete damals, wie gesagt, den Mittelpunkt des geschäftlichen und geistigen Lebens für den ganzen Norden Europas. Seit zwei Jahrhunderten schon der Sitz einer mit der italienischer Kunst wetteifernden Malerschule, vermittelten ihre übrigen Beziehungen nach allen Seiten hin einen regen Verkehr. Die Verbindungen mit Italien erhielten in künstlerischer und wissenschaftlicher Hinsicht ein reges Streben; von Paris und Madrid empfing es die Anregungen des höfischen Wesens, die durch die politischen Differenzen nur desto anregender wirken mussten; aus Deutschland, das mit wechselndem Glück seine Reformation gegen den Beherrscher zweier Welten verteidigte, hatten die protestantischen Ideen zwar gerade in den südlichen Niederlanden keinen widerstandslosen Eingang gefunden, waren aber ebensowenig ohne Einfluss geblieben. In seiner Eigenschaft als Hafenstadt erhielt Antwerpen mit zuerst die Nachrichten und Produkte der neu entdeckten Welt und vereinigte infolgedessen und dank seiner übrigen glücklichen Lage die Fäden fast des ganzen europäischen Handels, so dass es selbst Venedig überflügelte — kurz, es ist wohl zu begreifen, dass der Franzose die unter den inneren politischen und kirchlichen Kämpfen leidende französische Hauptstadt verliess und sich dem kleineren, aber blühenden und verhältnismässig ruhigeren Antwerpen zuwandte.

Plantin hat damals wohl noch nicht gleich eine Druckerei eingerichtet, obwohl er schon im Jahre 1550 als Buchdrucker in die berühmte Lukasgilde aufgenommen wurde; es scheint vielmehr, dass er damals noch ausschliesslich Buchbinder war, wie ja auch sein Meister Robert Macé, unbeschadet seiner Eigenschaft als Buchdrucker, im Jahre 1522—1551 Buchbinder der Universität in Caën war. Auch Plantin machte also in den ersten Jahren seiner Antwerpener Zeit Büchereinbände, sowie Lederarbeiten verschiedener Art, Kästchen, Schwertscheiden, Futterale etc., die er mit Vergoldung und eingelegter Arbeit ausstattete und in einer, in den Niederlanden bisher unbekannten Schönheit und

Vollendung herstellte. Es ist das ein überaus charakteristisches Bild der Ausübung des Handwerks in jener Zeit: zwischen Handwerk und Kunstgewerbe kaum ein Unterschied, von da zur Kunst nur ein Schritt.

Aber es scheint, dass ein böser Zwischenfall Christoph Plantin in der Ausübung dieser künstlerischen Thätigkeit unterbrach und ihn zu dem kaufmännischen Betrieb einer Druckerei, einer Buchhandlung veranlasste, wie er denn schon seit längerem einen Laden besass, in dem er selbst Bücher und wohl auch seine Lederarbeiten, seine Frau aber Leinwand verkaufte. Sein späterer Schwiegersohn Moretus hat im Jahre 1604 über diesen Zwischenfall ausführlich schriftlich berichtet, als ihn der Jesuit Schoondonk, der ein Buch über die »admiranda huius saeculi« schreiben wollte, um Notizen über die Plantinsche Druckerei gebeten hatte. — Nach diesem Bericht wurde Christoph Plantin eines Abends, als er dem Sekretär des Königs Philipp II., Çayas, ein von diesem bestelltes Kästchen überbringen wollte, von einigen Männern irrtümlicherweise überfallen und durch einen Degenstich in den Arm schwer verwundet. Kaum entging Plantin dem Tode, und es lässt sich wohl denken, dass eine zurückgebliebene Schwäche des Armes ihn an der Ausübung seiner bisherigen Thätigkeit hinderte, und er sich also zu der Errichtung einer Druckerei entschloss. — Auch die Buchdruckerei nahm in Antwerpen schon damals eine bedeutende Stellung ein. Die Stadt besass von den fünfundsechzig Buchdruckern in zweiundzwanzig niederländischen Städten allein dreizehn, und ihre Erzeugnisse standen hinter denen von Basel, Venedig und Paris nicht zurück. Wenn Plantin unter seinen Berufsgenossen bald einen so hervorragenden Platz einnahm, so verdankte er das, abgesehen von seinen persönlichen und kaufmännischen Eigenschaften, nicht zum wenigsten einer wohl schon in Paris oder Caën erworbenen Feinheit des Geschmacks, die er mit der niederländischen Solidität zu verbinden wusste.

Das erste Buch, welches bei Plantin erschien, war ein kleiner Oktavband »Giovanni Michele Bruto, La institutione di una fanciulla nata nobilmente. 1555.«, dem dann in rascher Folge eine Reihe der verschiedensten Werke folgte, bis im Jahre 1562 wieder ein Zwischenfall eintrat, der möglicherweise noch verhängnisvoller als der erste hätte werden können, wenn nicht Plantin, wie er damals seine

Angreifer durch Ruhe und Besonnenheit von dem Schlimmsten abgehalten hatte, hier durch Klugheit und schnelles Handeln sich in Sicherheit zu bringen gewusst hätte. Die religiösen Bewegungen, die in den Niederlanden mehr als anderswo von der patriotischen Erregung genährt und gestützt wurden, hatten seit dem Regierungsantritt Philipps II. eine immer bedrohlichere Gestalt angenommen. Die Regentin Margarethe von Parma hatte zuerst durch ihre Milde, dann durch zu grosse Strenge und zu harte Massregeln eine tiefgehende Bewegung aufkommen lassen, und so begann denn die Inquisition, die Karl V. zwar schon eingeführt, aber nur in sehr beschränktem Masse angewendet hatte, ihre Thätigkeit mit aller Energie. Plantin wurde plötzlich angeklagt, ein ketzerisches Buch gedruckt zu haben »Briefve instruction pour prier«. Auf Befehl der Regentin wurde eine Haussuchung vorgenommen und drei seiner Arbeiter auf der Stelle verhaftet. Plantin selbst, obwohl nichts Gravierendes gegen ihn gefunden wurde, entfloh kurz entschlossen und begab sich nach Paris, trotz des Bewusstseins seiner Unschuld, in richtiger Beurteilung der Verhältnisse. Er blieb ein Jahr in Paris und kehrte auch da noch nicht zurück, als eine strenge Untersuchung nichts gegen ihn hatte ausfindig machen können und vollkommen zu seinen Gunsten ausgefallen war. Die drei unglücklichen Arbeiter waren freilich ad maiorem dei gloriam zu den Galeeren verurteilt worden. Es hing das mit den Gepflogenheiten des heiligen Officiums zusammen, das den löblichen Grundsatz vertrat, niemals einen Unschuldigen anzuklagen, das heisst also alle Angeklagten und Verhafteten für schuldig zu befinden. Plantin hatte das einzig richtige Mittel ergriffen, als er sich durch die Flucht der Verhaftung entzog. Aber er ging noch weiter, indem er sein ganzes Hab und Gut durch einige Freunde in Antwerpen verkaufen liess, wobei diese sich für seine Gläubiger ausgeben mussten. In Paris eröffnete er selbst einen Bücherladen, der vielleicht schon damals auch mit einer Druckerei verbunden war. Im folgenden Jahre glaubte er nach Antwerpen zurückkehren zu können; er vereinigte sich dort mit seinen Freunden Cornelius und Karl van Bomberghe, Jacob Schotti und dem Doktor Goropius Becanus zu einem gemeinsamen Geschäfte, bei dem er die Oberleitung übernahm.

Plantins Nachkommenschaft bestand damals aus fünf Töchtern, während sein einziger Sohn in jungen Jahren gestorben war. Plantin muss sich also frühzeitig mit dem Gedanken vertraut gemacht haben, dass das Werk seines Lebens auf seine Schwiegersöhne übergehen werde, und man kann wohl annehmen, dass er seine oft bewiesene Klugheit auch bei der Wahl derselben zu Rate zog. Seit 1564 arbeitete in seinem Geschäfte als erster Korrektor, wie man heute sagen würde, Franz van Ravelingen, geboren 1539 in Lannoy, ein Mann, der grosse Gelehrsamkeit mit geschäftlicher Tüchtigkeit verband. Ihm gab Plantin seine älteste Tochter Margareta 1565 zur Frau. Um dieselbe Zeit findet sich dann auch zum erstenmal der Name des eigentlichen Nachfolgers, Jan Moretus, oder wie er ursprünglich hiess, Jan Moerentorp, und zwar zunächst als »garçon bouticlier«, also als Verwalter des Ladengeschäfts. Schon im Jahre 1570 wurde dieser der Gatte von Plantins zweiter Tochter Martine und vertritt von da an das Antwerpener Haus auch im Auslande, hauptsächlich in Frankfurt a. M., dessen Messen er regelmässig besucht. Er scheint schon damals zum Hauptnachfolger in dem Geschäft zu Antwerpen bestimmt worden zu sein. Ravelingen war der Gelehrte, er ging nach Leyden und wurde dort sogar Professor an der Universität; ein dritter Schwiegersohn, Egidius Beys, der 1572 Plantins dritte Tochter Magdalena heiratete, hatte schon 1567 die Filiale in Paris übernommen, starb aber 1595, und so blieb Moretus allein in der Nähe des Schwiegervaters und des Hauptgeschäfts, in dessen Betrieb er wohl vollständig eingeweiht war, wenn er auch bis zu Plantins Tode hauptsächlich den Bücherladen in der benachbarten Kammstraat (rue des peignes) hielt.

Schon im Jahre 1566 hatte Plantin den Plan zu seinem bedeutendsten Werke gefasst, vielleicht dem Hauptwerke der damaligen Buchdruckerei überhaupt. Es handelte sich um eine vielsprachige Bibelausgabe. Durch die Reformation war das Interesse an der heiligen Schrift bei Gelehrten und Ungelehrten, bei Ketzern und Rechtgläubigen von neuem erweckt worden, und wie sehr Plantin einem allgemeinen Bedürfnis begegnete, geht aus den vielen Anerbietungen hervor, die ihm zur Unterstützung des Werkes gemacht wurden. Frankfurt und sogar Heidelberg, der Mittelpunkt der reformierten Bewegung im westlichen Deutschland unter

Kurfürst Friedrich IV. von der Pfalz, boten Plantin an, den Druck durch Geldmittel zu unterstützen.

Plantin aber war durch seinen alten Gönner, den Sekretär Philipps II. Çayas, dem Kardinal Granvella bekannt geworden. Granvella war von Philipp II. seiner Schwester, der Herzogin von Parma, als Ratgeber zuerteilt worden, und er war es hauptsächlich, der an der Unterdrückung der Niederlande und der Verfolgung der Ketzer am eifrigsten arbeitete. Es lag aber durchaus im System des mit allen Mitteln, gelegentlich den an und für sich besten und edelsten, arbeitenden Jesuitismus, die Wissenschaft und wissenschaftliche Unternehmungen bis zu einem gewissen Grade, und immer im Hinblick auf die eigenen Zwecke, zu unterstützen und zu protegieren, selbstverständlich dabei auch in der Hand zu behalten. So kam es, dass Philipp II. durch Granvella alle Bewerber um die Plantinsche Idee zurückschlug und durch eine Unterstützung von 21200 Gulden, eine für die damalige Zeit ausserordentliche Summe (die allerdings niemals vollständig ausbezahlt wurde), den Antwerpener Drucker ermutigte, sein grosses Werk zu beginnen. Ja, Philipp ging noch weiter. Unter dem Vorwande einer besonderen Gnade, in Wirklichkeit aber, um sich die Oberaufsicht zu wahren, sandte er seinen Hofkaplan Arias Montanus nach Antwerpen als wissenschaftlichen Helfer und geistlichen Aufpasser der Unternehmung, welche in den Jahren 1568—1573, also in verhältnismässig kurzer Zeit, in vollkommenster Weise beendet wurde. In Anerkennung derselben hatte Philipp schon 1570 Plantin das Recht gegeben, alle kirchlichen Bücher, Breviere und Messbücher für alle Länder der spanischen Krone allein zu drucken, und hierauf beruhte in den späteren Jahrhunderten fast die ganze Thätigkeit der Druckerei.

Man hätte glauben sollen, dass Plantin damals, als er auf der Höhe seines Ruhmes war, auch den Grund zu einem grossen Vermögen habe legen können, aber das Gegenteil war der Fall. Die traurigen Zeiten, welche die Kraft und den Reichtum der Niederlande erschöpft hatten, machten sich stets fühlbarer, und nach der sogenannten spanischen Furie sah sich Plantin gezwungen, 1583 Antwerpen zu verlassen, diesmal, um dem drohenden Bankerott vorzubeugen und in Leyden ein Zweiggeschäft zu gründen.

Die Führung des Antwerpener Hauses übergab er seinem Schwiegersohn Jan Moretus, wie er nach seiner späteren Rückkehr von Leyden das dortige Geschäft Franz van Ravelingen überliess. Wie sehr Plantin an Antwerpen hing, beweist der Umstand, dass er die ehrenvollsten Anerbietungen, die man ihm von Rom, von Paris und von Turin machte, dorthin überzusiedeln, ausschlug.

So starb er denn auch im Jahre 1589 in seinem geliebten Antwerpen, fünfundsiebzig Jahre alt und bei Allen in höchster Achtung stehend. Er hatte seinem Wahlspruch »labore et constantia«, den er mit einem Zirkel zusammen auch als sein Hauptdruckerzeichen geführt hatte, getreu gelebt und gehandelt und alles, was er besass, durch Arbeit und Ausdauer zu erringen und zu erhalten gewusst.

Sein hinterlassenes Vermögen wurde auf 150000 Gulden geschätzt, ein in Anbetracht des damaligen höheren Geldwertes immerhin bedeutender Besitz. Sein Nachfolger in der Druckerei wurde Jan Moretus, in dessen Familie sich das Geschäft bis auf unsere Tage erhalten hat. Ohne den rastlosen Unternehmungsgeist und die schöpferische Betriebsamkeit Plantins zu besitzen, haben die Moretus es gleichwohl verstanden, die Druckerei durch die Jahrhunderte hindurch hochzuhalten und namentlich im Anfang durch gelegentliche Ankäufe und bauliche Erweiterungen den Besitz abzurunden und zu vermehren.

Jan Moretus starb 1610 und hinterliess das Geschäft seinen beiden Söhnen Balthasar und Jan II., von denen der erstere wohl der thätigste von allen Moretus war. Gelehrt und kunstliebend, war er es hauptsächlich, der die Schöpfung Plantins in dessen Sinne erweiterte und zu heben versuchte, auch eine grosse Anzahl Bücher herausgab. Ihm folgte sein Neffe Balthasar II., der ebenfalls noch wissenschaftliche und grössere Werke drucken liess, bis dann nach seinem Tode von Balthasar III. ausschliesslich nur noch das von Philipp II. herrührende Privilegium, alle kirchlichen Bücher für die spanischen Länder zu drucken, ausgenutzt wurde. Im Jahre 1874 begannen die Verhandlungen der Stadt mit dem letzten Besitzer, Edouard Moretus Plantin du Bois (schon Balthasar III. war vom Könige von Spanien in den Adelsstand erhoben worden), behufs Ueberlassung des gesamten Besitzes an die Stadt als ein Museum, und nach glücklichem Abschluss dieser Verhandlungen

konnte bei Gelegenheit des Rubensfestes im Jahre 1877 dies einzig in seiner Art bestehende Museum eingeweiht und der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

Kommen wir nun zum Museum selbst, so müssen wir uns zunächst darüber klar werden, dass das Ganze, wie es sich heute darstellt, nur im Laufe von Jahrhunderten langsam entstanden ist und entstehen konnte. Dadurch erklären sich die Verschiedenheiten der Bauweise, die Ungleichheit in der Grösse und Anordnung der Räume sowie im Stil des Innenschmuckes, die verschiedene Höhe des Fussbodens in einzelnen Teilen, die das Anbringen von zahlreichen Fusstritten und Treppchen nötig machte.

Das schöne grosse Haus mit der unverkennbar zopfigen Front nach dem Freitagsmarkt hatte zu Plantins Zeiten überhaupt noch gar nicht bestanden, es wurde im Jahre 1761 von Franz Moretus an Stelle von fünf kleinen Häusern, die mit ihren Rückseiten den östlichen Längsflügel des Plantinschen Besitzes begrenzt hatten, aufgeführt. Plantin selbst hatte zu allererst überhaupt nach der Hoogstraat, in der entgegengesetzten Richtung vom Freitagsmarkt zu gewohnt, aber bei gelegentlichen schlechten Zeiten nur die hinteren Räume dieses Hauses, die nach dem Freitagsmarkt zu gingen (etwa die heutige Druckerei, die darüber liegende kleine Bibliothek und die anstossenden Gemächer), behalten können. Erst 1579 kaufte er das ganze, bisher nur zum Teil und mietweise von ihm bewohnte Haus. Der Buchladen in der h. Geiststrasse freilich (der heutige nördliche Teil) muss damals auch schon bestanden haben, wenn er auch erst 1638 mit der Druckerei durch den westlichen Langbau verbunden wurde, welchem dann bald auf der anderen Seite ein älterer, östlicher Langbau gefolgt sein wird. Der heutige Haupteingang vom Freitagsmarkt her bestand allerdings schon, wenn auch nur als eine Gasse, die vom Markt aus in den Hof führte und wohl hauptsächlich von den Arbeitern benutzt wurde, um die Arbeitsräume in dem südlichen und westlichen Flügel zu erreichen.

Das Anwachsen in dieser Weise charakterisiert sich auch auf das unverkennbarste in der zunehmenden Grösse der neu entstehenden Gemächer. Die wachsende Geschäftsthätigkeit, der wachsende Reichtum verlangten nach immer grösseren Räumen; hatten die kleinen verschränkten Gemächer des alten Hauses nicht mehr genügen können, so

war es natürlich, dass man die neuen auch immer grösser baute. So war schon die Kammer der Korrektoren im westlichen Langflügel geräumiger als der Laden und die anstossenden Gelasse, noch grösser natürlich die Druckerei, bis die Gemächer im östlichen, jüngsten Langflügel schon Prunksäle darstellen, gegen welche der alte Obersaal im westlichen Langflügel klein und unscheinbar genug erscheint.

Das ganze heutige Gebäude gruppiert sich also in zwei stattlichen, dreizehn Fenster langen Längsflügeln nach Osten und Westen und zwei fünffenstrigen Schmalflügeln nach Süden und Norden, um den 30 Meter langen und 13½ Meter breiten, altertümlichen, mit Büsten geschmückten und an der Nordseite und Westseite, also der Sonne gegenüber, mit einer offenen Galerie versehenen Hof.

Der Eingang zum Museum ist heutigen Tages vom Freitagsmarkte aus durch das grosse Thor. Erst wenn man von da aus die drei grossen, aus der verhältnismässig jüngsten Zeit stammenden und wohl zuletzt hauptsächlich bewohnten Säle mit ihren reichen und kostbaren Sammlungen von Handschriften, Drucken, Möbeln und Bildern im östlichen Langhause durchschritten und durch eine Thür auf die Hofgalerie gelangt ist, erreicht man den ältesten Teil, den Laden und die anschliessenden beiden Räume. Denkt man sich aber in die Zeit Plantins zurück, so war der Eingang zu diesem kleinen Buchladen in der h. Geiststrasse. Es war die erste Thüre vom Freitagsmarkt aus, die über ein paar Stufen in den kleinen, höchst einfachen, aber solide mit eichenen Täfelungen verkleideten Laden führte, dem sich, wie das noch heutzutage bei kleinen Ladengeschäften der Fall ist, nach hinten zu ein Comptoir, nach der Seite das Familienzimmer anschloss. Letzteres hatte aber ausserdem noch seine besonderen Eingänge von der Strasse sowohl wie auch vom Hofe, wie auch das Comptoir sich über einen kleinen Gang zum Hofe öffnet. In diesen drei Räumen, Laden, Comptoir und Familienzimmer, haben wir gewissermassen die Wiege des ganzen, später so ausgedehnten Kaufhauses. Alles atmet kleinbürgerliche, peinliche Ordnung und Sauberkeit. Auf der Ladentheke steht noch die kleine Wage zum Prüfen der Goldstücke; das Verzeichnis der auf dem Index befindlichen Bücher gleich neben dem Eingang, die Muttergottes über dem Innenfenster, das von dem Comptoir einen Einblick in den Laden gewährt, erinnern

uns, dass ein strenges geistliches Gericht seine Hand auch über dem kleinen Buchladen in der h. Geiststrasse hielt. — Die solide Einrichtung des Familienzimmers, des »salet«, die vlämischen Gobelins, die eichenen geschnitzten Thüreinfassungen und Möbel, das, allerdings erst aus dem Jahre 1734 stammende Klavicimbel mit — horribile dictu — drei Klaviaturen, geben dagegen Kunde von dem Geschmack und dem Schönheitssinne des thätigen Mannes, der in dem kleinen, dunkeln Comptoir arbeitete und dort wohl seine weitschauenden und kühnen Pläne ausspann. Alles steht und liegt in diesen Räumen, als ob in der nächsten Stunde der »Winkel« wieder eröffnet werden, das kleine Cantoor durch einen eifrig rechnenden Kaufmann, das Familienzimmer durch eine Schar lustiger Mädchen, inmitten die Hausfrau, wie sie uns im Bilde von der Wand herab anblickt, bevölkert werden sollten.

Diese Räume füllten das Erdgeschoss des Nordgebäudes aus. Ein schön geschnitztes Thor, das ehemals von der h. Geiststrasse einen direkten Eingang zum Hof vermittelte, ist jetzt geschlossen, und es gehört wenigstens der unmittelbar dahinter und daneben liegende Raum des Erdgeschosses nicht zum Museum. — Die Hofthür des Familienzimmers führt über die offene Galerie in das westliche Langgebäude und zwar zunächst in die grosse und geräumige Korrekturkammer, die sich durch einen grossen, an die Fenster gerückten und auf einer Erhöhung stehenden Tisch mit verschränkten Sitzen für vier Mann auszeichnet, und durch eine kleine Thür weiter nach hinten in das sogenannte kleine Comptoir öffnet. Dies war zweifellos das Arbeitszimmer des Leiters der Druckerei und gab gelegentlich, ebenso wie der nächstfolgende kleine Raum, den Gelehrten, welche ihre Werke hier drucken liessen, Gelegenheit, die Korrekturen ungestört selbst zu überwachen.

So kommt es denn wohl, dass dieser zweite kleine Raum das Zimmer des Justus Lipsius genannt worden ist, welchen Namen es schon mit dem Ende des XVI. Jahrhunderts führt. Möglich genug ist es, dass der grosse Gelehrte, der ein besonderer Freund nicht nur Plantins, sondern auch Jan Moretus' und der Lehrer von dessen Sohn Balthasar war, gelegentlich hier gearbeitet hat, als er die Ausgabe seiner Werke, die Moretus übernommen hatte, selbst besorgte. War er doch auch einer der wenigen

Schriftsteller, die von ihrem Verleger ein Honorar bezogen, während die meisten Autoren damals die Kosten des Druckes selbst tragen mussten. Ein Bildnis des Gelehrten hängt in dieser Kammer und hat vielleicht auch dazu beigetragen, ihr den Namen zu geben. Im übrigen ist hier ebenfalls alles so, wie es schon vor dreihundert Jahren gewesen sein mag. Von der kostbaren korduanledernen Wandbekleidung bis zu dem eisernen Standleuchter und der Lichtschere auf dem eichenen Schreibtisch, scheint alles unberührt an Ort und Stelle geblieben zu sein.

Ein Durchgang führt nun in das Südgebäude, das heute in zwei Räume geteilt, in die Letternkammer und die Druckerei, ursprünglich, namentlich zur Zeit der grössten geschäftlichen Ausdehnung, wohl ganz von der Druckerei eingenommen wurde. In dieser selbst stehen noch acht Pressen, darunter eine Kupferdruckpresse und die beiden ältesten Plantinschen Pressen. Schon im Jahre 1565 besass Plantin sieben Pressen, zehn Jahre später waren fünfzehn im Gebrauch und 1576 sogar zweiundzwanzig, eine für damalige Verhältnisse ausserordentliche Zahl, da sogar der berühmte Drucker Stephanus in Paris niemals mehr als vier Pressen in Thätigkeit gehabt hat. Fünf Setzkasten vervollständigen die Einrichtung dieses in der Einfachheit seiner Maschinen so altertümlich und fast rührend wirkenden Raumes. Hier sind also jene Werke entstanden, welche für die damalige Zeit unerhört, die ganze gelehrte Welt in Bewunderung versetzten, und die auch heute noch, was Ausstattung und Schönheit der Ausführung anbelangt, nicht übertroffen sind.

Zum obersten Stockwerk führt heutzutage die grosse, aus dem XVIII. Jahrhundert stammende Treppe des neben der Thoreinfahrt liegenden Treppenhauses. Wir wollen aber, um wieder auf die Plantinsche Wohnung zurückzukommen, die (übrigens im allgemeinen unzugängliche) alte Treppe mit dem schön geschnitzten Geländer in der Nordostecke des Hofes unter der alten Galerie benutzen. Sie lag damals bequem genug, dicht neben dem aus dem Laden und dem Ladencomptoir führenden Gange. Von Jan Moretus I 1621 dorthin gebaut, bildet sie den ältesten sichtbaren, direkten Zugang zu dem oberen Stockwerk. Eine zweite ehemals wohl für die Arbeiter bestimmt gewesene, heute ebenfalls verschlossene Treppe führt von der Südseite des Hofes, innerhalb eines grossen Thores zur Druckerei nach oben,

und die allerälteste befand sich wahrscheinlich in einem jetzt verbauten Teil an der hl. Geiststrasse.

Wir kommen über die erstgenannte Treppe in der Nordostecke des Hofes zunächst auf eine den Hof an der Nordseite überragende, auf sechs bezw. acht Säulen ruhende Galerie, die der Loggia der italienischen Häuser entspricht, aber dem nordischen Klima gemäss durch die, den ganzen Hof charakterisierenden Fenster mit kleinen, bleigefassten Scheiben geschlossen wird. Das ein paar Stufen höher als die Galerie über dem Laden liegende grosse Gemach, von den Moretus als Niederlage der Kontobücher, Briefe und von Druckpapier benutzt, war zu Plantins Zeiten wohl auch Familienzimmer, ebenso wie die drei nachfolgenden, höchst charakteristischen Räume. Der erste, über dem Salet liegende, mit schön geschnitzten Paneelen und Thüreinfassungen, war jedenfalls eine Art Arbeitszimmer; von hier aus führt eine Treppe in das kleine zweite Stockwerk, wo sich die Giesserei befindet; ein Innenfenster, ähnlich dem zwischen Laden und Ladencomptoir, scheidet dies Arbeitszimmer von einem nach innen liegenden kleinen dunklen Raum, der sich vermittelst eines Balkons nach hinten auf die einige Stufen tiefer liegende Galerie öffnet und durch eines jener echt niederländischen, in der Wand befindlichen Betten als Schlafzimmer kennzeichnet. Ein leises Grauen beschleicht hier den modernen Menschen bei dem Gedanken an einen Schlafraum, der auch nicht eine direkte Luftöffnung besitzt, sondern nach vorn in das Arbeitszimmer, nach hinten auf die geschlossene Galerie mündet; aber unsere Altvordern wussten noch nichts von Jägerschen Luft- und Kneippschen Wasserkuren; ob sie sich freilich wohl dabei befunden haben, ist eine andere Frage. Die oft recht blassen Frauengesichter der alten Familienbilder stimmen recht wohl zu den luft- und lichtlosen holzverkleideten »dumpfen Mauerlöchern«. — Bedeutend luftiger und schöner ist das grössere, nach der hl. Geiststrasse zu neben dem Arbeitszimmer liegende Schlafzimmer mit dem prächtigen Himmelbett.

Ehe wir nun das erste Stockwerk weiter verfolgen, wollen wir zunächst die über einem Teil der letztgenannten Räume liegende Letterngiesserei im zweiten Stockwerk in Augenschein nehmen, die mit der Druckerei zusammen die technischen Arbeitsstätten des Hauses bildet und in ihrer Art vielleicht die

interessanteste von allen ist. Welchem Drucker würde es heute einfallen, seine Lettern selbst zu giessen? Es ist bezeichnend für die selbstbewusste und alles selbst besorgende Geschäftsthätigkeit jener Zeit, dass die grossen Drucker Moretus, nachdem sie zuerst eine Zeitlang von verschiedenen Firmen ihre Lettern bezogen hatten, sich 1614 entschlossen, selbst zu giessen, und, mit längerer Unterbrechung, bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts alle ihre Lettern im eigenen Hause herstellten. Auch in diesem Arbeitszimmer der Giesser und der Giesserei selbst ist alles wohl erhalten und steht und liegt noch so, wie es vor hundert, vielleicht schon vor fast dreihundert Jahren zu stehen und zu liegen pflegte. Oefen, Schmelztiegel, Formen, Matrizen und fertige Lettern, sowie Handwerkszeug aller Art, alles ist in schönster Ordnung vorhanden, als ob man gleich wieder die Arbeit beginnen wolle, und kein moderner Drucker brauchte sich zu schämen, von den vortrefflichen Lettern Gebrauch zu machen. Sie sind alle von grösster Schönheit und Exaktheit, von der kleinen Diamantschrift bis zu den grössten Initialen, von der einfachen Druckschrift bis zu den hebräischen grossen und kleinen Typen.

Eine enge Wendeltreppe führt aus der Giesserei auf die Hoftreppe einerseits und seitwärts in den später angebauten Ostflügel anderseits abwärts. Aber es bleiben zunächst noch die älteren Räume des ersten Stockwerks der übrigen Flügel zu besichtigen. Dieselben dienen jetzt grossenteils zu Ausstellungsräumen von zahlreichen Holzschnitten, Stichen, Holzblöcken, Kupferplatten, Druckwerken aller Art, die aber gleichwohl nur einen kleinen Teil der kostbaren im Besitz des Museums befindlichen Sammlungen darstellen. Ferner liegt über der Druckerei im südlichen Flügel die alte, sogenannnte kleine Bibliothek, die aus Plantins Zeit stammend, wieder die ganze Gemütlichkeit und das ganze Behagen einer kleinen Gelehrtenstube jener Zeit atmet. Im westlichen Langbau ist dann noch von grossem Interesse das »Bovensalet«, eine Art Empfangs- oder Konferenzzimmer, wozu es wenigstens in späterer Zeit wirklich gebraucht worden ist. Ursprünglich wird es wohl zu den Familienzimmern gehört haben, denen es benachbart ist. Dieser Raum mit seinen zopfigen Porträts der Moretusschen Familie aus dem XVIII. Jahrhundert macht einen durchaus wohnlichen und mit seiner vergoldeten Ledertapete, dem

kostbaren Smyrnateppich, dem grossen Kamin und dem gläsernen Kronleuchter echt patrizierhaften Eindruck. Ein kleines daneben liegendes, um einige Stufen höheres Gelass enthält jetzt die verschiedenen Privilegien, welche die Firma im Laufe der Jahrhunderte erlangt hat. Friedlich nebeneinander finden sich da die Unterschriften spanischer Könige, eines deutschen Kaisers, eines Florentiner Herzogs, von Päpsten, Bischöfen und Prälaten. Der Oberstock des jüngsten Ostflügels wird durch die prachtvolle grosse Bibliothek eingenommen, die 1640 von Balthasar I gegründet wurde und nun in zwei Sälen ungefähr vierzehntausend Bände ausschliesslich älterer Werke umfasst.

In den beiden darunter liegenden schönen und grossen Sälen, welche der Besucher, wie schon bemerkt, heute zuerst betritt, befinden sich auch die kostbarsten von allen den reichen Kunstschätzen des Museums, nämlich zehn Bildnisse von der Hand des berühmtesten der Moretusschen Freunde, des grossen Peter Paul Rubens.

In der That war neben vielen andern berühmten Gelehrten und Künstlern der Scheldestadt auch dieser grösste von allen ein genauer Freund, sowohl von Moretus, als namentlich von dessen Sohn und Nachfolger Balthasar, mit dem er zusammen in die Schule gegangen war, und für beide malte er im Laufe der Zeit diese prächtigen, lebensvollen Bildnisse von Familienmitgliedern und drei der bedeutendsten Hausfreunde, nämlich des Arias Montanus, des Abraham Ortelius, des berühmten Antwerpener Geographen, und des Justus Lipsius. Und nicht bloss diese Gemälde schuf Rubens für seine Freunde. Er, der Könige und Fürsten vergeblich auf Bilder warten liess, verschmähte es nicht, an seinen freien Sonntagen für die berühmten Druckwerke Titelblätter und Druckerzeichen zu entwerfen und auszuführen, was wohl bezeichnend genug ist für den hohen Rang, den die Erzeugnisse der Druckerei in der Schätzung der damaligen gebildeten Welt einnahmen. Eine grosse Zahl dieser einzigen Arbeiten des grossen Rubens sind noch vorhanden und ausgestellt neben ähnlichen Arbeiten fast sämtlicher bedeutenderen Künstler jener Zeit in Antwerpen, so des Quellinus, Maes, de Cock und Boschaert, von denen auch eine ganze Reihe vortrefflicher Bilder herrühren.

Unzählig sind die Erinnerungen, die Briefe und Manuskripte fast aller grossen Gelehrten jener Zeit, mit

denen die Firma in mehr oder weniger regem Verkehr stand. Der verdienstvolle Konservator des Museums, Max Rooses, hat zur Beschreibung aller der vorhandenen Schätze ein dickes, prachtvoll ausgestattetes Buch*) geschrieben. Nur das Allerwenigste kann man bei flüchtigem Durchwandern des Museums kennen lernen. — Manches ist einzig in seiner Art, manches auch wohl anderswo zu finden; was aber dem Ganzen den eigentümlichen Reiz, den unvergleichlichen Wert giebt, das ist die Zusammengehörigkeit seit Alters, der unberührte Lokalcharakter, der von dem kleinsten Instrument bis zu den wertvollsten Erzeugnissen des Hauses in unnachahmlicher Weise das Leben und Treiben, das Fühlen und Denken einer längst verschwundenen, bei aller Beschränkung doch so hochgebildeten und thatkräftigen Zeit uns vor Augen führt.

Der Katalog nennt das Museum eine »Perle in der Krone der Scheldestadt« und nicht mit Unrecht. Denn diese kostbaren Sammlungen in der fast unberührt scheinenden Umgebung sind ein Besitz sondergleichen, und mit Recht kann Antwerpen stolz sein auf dies Denkmal bürgerlichen Fleisses, das aus eigenster Lebenskraft die Jahrhunderte überdauert hat und nun, wohlbewahrt und treu verwaltet, ferneren Zeiten zum Studium, zur Anregung und zum Vorbilde dienen kann.

---

*) Christoph Plantin, imprimeur anversois par Max Rooses. Jos. Maes, Anvers ed. 1882. gross 4⁰.



Gabriel Ritter von Grupello

Fast so alt, wie die Geschichte der Kunst selbst es ist, sind die Nachrichten über Freundschaftsbündnisse geistreicher, prachtliebender Fürsten mit begabten Künstlern, und gar manche ansprechende Ueberlieferung weiss uns von innigen, auf gemeinsamer Liebe zur Kunst begründeten Verhältnissen zwischen Männern so verschiedener Lebensstellung zu berichten. Für den Künstler mag die Gunst des Mäcens, »des Mediceers Güte«, fördernd, ja fast unentbehrlich sein: nicht minder bedeutsam erscheint andererseits der ideale Vorteil, den ein gross schaffender Meister seinem fürstlichen Herrn zu bieten vermag. Viele Mächtige der Erde haben es jedenfalls richtig erkannt, dass ein Denkmal von der Hand des befreundeten Künstlers ganz besonders geeignet ist, des Herrschers Name und Gestalt auf Jahrhunderte hinaus kommenden Geschlechtern unvergesslich zu machen.

Auch Kurfürst Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1609—1716) verdankt seine Volkstümlichkeit in Düsseldorf nicht allein seiner politischen Wirksamkeit und dem Bestreben, durch die Anlage einer grossen und berühmten Gemäldesammlung seine Residenz zum Mittelpunkt künstlerischer Interessen am Niederrhein zu machen, sondern ebensowohl dem aus der Meisterhand Grupellos hervorgegangenen Reiterbildnis auf dem Düsseldorfer Marktplatz, das uns noch heute die Gestalt des Fürsten in fesselnder Weise nahe rückt.

Gabriel Grupello (Grippello, Crepello, Crupello)*),

---

*) Vergl. über Grupello: Monatsschrift des Düsseldorfer Geschichtsvereins 1882. Beiträge zur Lebensgeschichte des Kurfürsten Johann Wilhelm von W. Herchenbach I, II, III, IV.

K. Strauven, Ueber künstlerisches Leben und Wirken in Düsseldorf bis zur Düsseldorfer Malerschule unter Dir. Schadow pag. 24 ff.

H. Ferber, Historische Wanderung durch die alte Stadt Düsseldorf. II pag. 1, 5 ff. 18.

Düsseldorfer Kreisblatt 23. Juli 1840. G. Grupello (von Smets).

Düsseldorfer Anzeiger 1866, Nr. 245.

Düsseldorfer Generalanzeiger 11. Mai 1889.

Wochenblatt für Aachen und Umgegend 1837. Nr. 54 (nach Urkunden im Besitz des Stadtbibliothekars Ch. Quix).

wurde am 22. Mai 1644 zu Grammont geboren. Seine Familie war, wie der Name schon andeutet, italienischer Abkunft und stammte aus dem Mailändischen, von wo aus sie im Anfang des XIV. Jahrhunderts nach Frankreich übersiedelte. Gabriels Vater, Bernardo, war Kapitän der spanischen Kavallerie in den Niederlanden und scheint auch den Adel schon besessen zu haben. Die Mutter hiess Cornelia (Grippello) geb. Cives. Ueber Grupellos Jugend ist nichts sicheres bekannt. Einige sagenhafte Ueberlieferungen lassen ihn wegen eines bei einem Brande in Brüssel verlorenen Juwelenkästchens nach der Schweiz flüchten; es scheint aber, dass er ruhig in der Heimat, seiner Neigung folgend, die Bildhauerei studierte, und zwar, wie Volkmann in der Teutschen Academie*) berichtet, in Antwerpen bei dem älteren Quellinus. Später soll er in Paris gearbeitet haben, um dann nach Brüssel zurückzukehren, wo er sich niederliess und bald ehrenvolle und lohnende Aufträge erhielt. Im Jahre 1673, also noch nicht dreissig Jahre alt, wurde er Meister der Gilde und Hofbildhauer Karls II. von Spanien. Zwei Jahre später errichtete er in dem nunmehr abgebrannten Versammlungssaal der Fischergilde in Brüssel für 60000 Livres eine Fontäne von Marmor mit den Figuren des Neptun und der Thetis. Dieser Brunnen ist jetzt im Museum zu Brüssel aufgestellt. Schon vorher hatte er dort die Figuren eines Narcissus und einer Diana für das Palais des Fürsten von Thurn und Taxis ausgeführt, die 1780 in dem Stadtpark aufgestellt wurden, wo sie sich am Springbrunnen dem Ständehause gegenüber noch befinden. Auch an den Arbeiten für ein Mausoleum in der St. Ursula-Kapelle in Nôtre-Dame des Victoires (oder au Sablon) für die 1677 verstorbene Gräfin von Thurn und Taxis war Grupello beteiligt. Springer (im Baedeker für Belgien und Holland) schreibt ihm allerdings nur einen fackeltragenden Engel an der rechten Seite zu. Die Kirche wurde 1304 von der Armbrust-Schützengilde, der Sage nach, zum Andenken an den Sieg bei Worringen 1288 gegründet, dem bekanntlich Düsseldorf, die spätere Heimat Grupellos, seine Erhebung zur Stadt verdankt.

Wie sehr man den Künstler in Brüssel schätzte, geht daraus hervor, dass er dort als erster »statuaire« Seiner

*) Teutsche Academie, neue Ausgabe von J. J. Volkmann 1774, Bd. VII, 3 pag. 371.

Majestät von den Lebensmittelabgaben durch die Municipalität befreit worden war, was er sich später, am 4. Februar 1715 bescheinigen liess.

Durch seine in Brüssel ausgeführten Arbeiten hatte Grupello die Aufmerksamkeit des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, der seit 1690 in Düsseldorf residierte, auf sich gezogen. Der Fürst, der die Pflege der Kunst nicht nur als eine unumgängliche, von dem roi soleil in Paris den deutschen Duodezherrschern diktierte Modesache betrieb, sondern dieselbe gewissermassen als ein grossväterliches und väterliches Erbe von Wolfgang Wilhelm und Philipp Wilhelm übernommen hatte, ging mit grossen Plänen für die künstlerische Ausgestaltung seiner Residenzstadt Düsseldorf um. Seine grossartigen Bauprojekte sind bekannt; durch den Maler Chevalier Douven und Andere sammelte er kostbare Gemälde, die mit den im Brautschatz seiner Gemahlin befindlichen die weltberühmte Düsseldorfer Galerie bildeten. Er hatte eine Anzahl von Malern, Niederländer, Deutsche und Italiener um sich geschart, die zu den besseren ihrer Zeit gehörten. Italienische Musiker und eine italienische Oper folgten später, und da durfte denn auch die Bildhauerkunst nicht leer ausgehen. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass der Kurfürst die Errichtung einer grossen Reiterstatue schon von vornherein ins Auge gefasst hatte und zu diesem Zwecke einen tüchtigen Bildhauer an seinen Hof zu fesseln suchte. Bei den vielfachen Beziehungen zu den benachbarten Niederlanden, die der kurfürstliche Hof besass und dem Ruf, den Grupello sich erworben hatte, kann es nicht wundernehmen, dass die Wahl des Kurfürsten auf ihn fiel. So siedelte denn Grupello im Jahre 1695 nach Düsseldorf über. Sein Patent als Hofstatuarius datiert vom 3. Mai dieses Jahres.

Während seines Aufenthaltes in Düsseldorf bis zum Tode des Kurfürsten, also während der nächsten einundzwanzig Jahre, entwickelte Grupello eine überaus rege Thätigkeit. Das Inventar der nach dem Tode des Kurfürsten vorhandenen fertigen Arbeiten, Entwürfe etc. umfasst nicht weniger als einhunderteinundzwanzig Nummern.

Im Jahre 1698 heiratete Grupello, damals also schon ein Mann von vierundfünfzig Jahren, Maria Anna Dautzenberg, Tochter des Kurfürstlichen Rates und Advocatus fisci

Doctor Dautzenberg und der Elisabeth Bourscheidt, von der er sieben Kinder erhielt. Im Jahre 1703 beginnen die Vorarbeiten zu dem grossen Reiterdenkmal auf dem Markte, dem Hauptwerk Grupellos.

Freilich gingen noch einige Jahre darüber hin, bis die wohl hauptsächlich pekuniären Schwierigkeiten, die sich dem Werke entgegenstellten, soweit gehoben waren, dass man an die Ausführung denken konnte. Wenn aber 1703 der Kurfürst die nötigen Befehle zum Anschaffen des Gussmaterials gab, so kann man annehmen, dass die immerhin langwierigen Vorarbeiten, wenn auch noch nicht beendet, so doch in Angriff genommen und gefördert waren. Thatsächlich ist der Zeitpunkt, wann das Denkmal vollendet und, wie man heute sagen würde, enthüllt worden ist, nicht auch nur annähernd zu bestimmen. Die Angaben schwanken zwischen den Jahren 1705 und 1710 bis 1711. Wenn man die zahlreichen Schwierigkeiten bedenkt, mit denen Grupello sowohl, als der Fürst zu kämpfen hatten, ungeeignete Arbeiter, mangelhafte Einrichtungen und schliesslich der ewige Geldmangel, so erscheint der späteste Termin als der wahrscheinlichste. Noch heute ist ja die Errichtung und der Guss eines grossen Denkmals eine langwierige und schwierige Arbeit, wieviel mehr in jener Zeit, wo von den Hilfsmitteln moderner Technik nicht die Rede sein konnte. Und wenn man bedenkt, dass jetzt grosse, eigens dazu eingerichtete Anlagen den Guss der Denkmäler übernehmen, und nur diese sie ausführen, so ist es immerhin aller Ehren wert, dass Grupello nicht nur den Entwurf und das Modell des Standbildes herstellte, sondern auch den Guss desselben selbständig vollendete. Die Arbeit muss aber schon 1708 zur Zufriedenheit des Kurfürsten vorgeschritten gewesen sein, da dieser seinem Hofstatuarius damals das Haus Markt No. 4 (jetzt Polizeiamt) zum Geschenk machte, mit Befreiung von allen Real- und Personallasten. Möglicherweise stammen die an demselben noch heute befindlichen Bronzebüsten weiblicher allegorischer Figuren aus jener Zeit und aus Grupellos Gusshaus, das sich nebenan auf dem Platz des späteren (Immermannschen) Theaters, dem jetzigen neuen Rathausflügel, befand.

Allerdings so, wie der Kurfürst das Denkmal geplant hatte, kam es doch nicht zur Ausführung, und wenn man aus den noch vorhandenen Skizzen sich den ursprünglichen

Plan vergegenwärtigt, so kann man einerseits wohl begreifen, dass ein nicht besonders reicher Fürst nicht im stande war, ihn auszuführen, andererseits ein Bedauern darüber nicht unterdrücken; denn wenn das Denkmal so hergestellt worden wäre, wie es Grupello einmal flüchtig skizziert hat, und wie es dem Kurfürsten sicherlich am liebsten gewesen wäre, so besässe Düsseldorf in ihm ein Werk, das seines Gleichen suchen dürfte. Dass Grupello der Mann gewesen wäre, es in dieser Weise wirklich zu vollenden, das lässt sich nach dem, was er vorher in Brüssel geleistet hat, nicht bezweifeln.

Die erwähnten Skizzen befinden sich gegenwärtig im Kupferstichkabinett der Akademie, dem sie der Urenkel des Künstlers, Dr. Smets, im Anfang der vierziger Jahre geschenkt hat, und sie geben den deutlichen Nachweis von den ursprünglichen Ideen.

Das eine dieser Blätter in Rötel giebt eine sehr flüchtige, auch stark verwischte, aber immer noch deutlich erkennbare Gesamtansicht. Hiernach spielte der Unterbau des Denkmals eine Hauptrolle und es scheint, dass derselbe als ein Brunnen gedacht war.

Die Zeichnung giebt von diesem ersten Entwurf folgendes Bild: Zwischen vier grossen, wohl halbrund geplanten Brunnenbecken erheben sich auf starken Voluten die Eckpfeiler des viereckigen Mittelbaues, der nach oben bogenförmig abschliesst, um auf einer kuppelförmigen Spitze die eigentliche Reiterstatue zu tragen. Die Wände des Mittelbaues, die vielleicht zu Nischen vertieft sein sollten, enthalten unten die Gestalt eines Löwen und über demselben die Andeutung einer plastischen oder in Relief gearbeiteten Gruppe. Auf der Spitze der in Rustika aufgeführten Eckpfeiler sind Amoretten angedeutet, auf halber Höhe Trophäen, und auf den volutenförmigen Untersätzen wiederum freistehende Figuren oder Gruppen. Der ganze Unterbau hat etwa die dreifache Höhe der ihn krönenden Reiterstatue.

Wie weit dieser Plan im Entwurf schon gediehen war, geht daraus hervor, dass die Modelle der vier Löwen schon hergestellt waren, um noch nach Aufstellung des Denkmals in seiner jetzigen Form gegossen, und an dem Piedestal angebracht zu werden, als der Tod des Kurfürsten auch diesen Plan scheitern liess. In dem »Inventarium über

die bey Herrn Statuario undt Chevalier de Grupello befindliche Churfürstliche Bilder und sonst, Lundi, den 13. Juli 1716« heisst es nämlich unter Nr. 88: »Unten in der Gallerie: Die vier grosse Löwen in Modell vor die Statua aequestre auf dem Mark, welche Ihre Churfürstliche Durchlaucht seligsten andenkens äusserst noch befohlen haben, gegossen zu werden sampt der inscription Umb den pedestahl, welche vier Löwen unterdrücken die vier Hauptlaster, hofart, geitz, Neidt und fraess.«*)

Der Maler Johann Joseph Rütger Langenhöffel (1750—1805) berichtet in einem Aufsatz über die Entwickelung der Gemäldegalerie in Düsseldorf,**) dass vor etwa fünfundzwanzig Jahren (1775) der Statthalter Goltstein die vier, von Gips trefflich modellierten Löwen, wonach man die bronzenen hatte giessen wollen, um einen Teich in dem neuangelegten Hofgarten stellen liess, »aber es dauerte nicht lange, so fielen sie ganz auseinander«.

Zu einer der Gruppen oder Reliefs, die sich nach dem ersten, oben geschilderten Entwurf über den Löwen befinden sollten, ist ebenfalls eine Zeichnung in Rötel und Tinte vorhanden. Eine nackte, weibliche Figur, mit einem Scepter in der Linken und einem strahlenden Gegenstand in der Rechten, erhebt sich über einem Knäuel männlicher Gestalten. Hinter und über ihr schwebt eine bärtige Gestalt in flatterndem Mantel. Die Zeichnung ist wie alle übrigen recht mangelhaft in der Ausführung, aber es ist eine bekannte Thatsache, dass zuweilen selbst tüchtige Bildhauer mit dem Stift nicht umzugehen wissen.

Eine ganze Reihe von Blättern beschäftigt sich nun mit der Reiterstatue selbst und zwar ergiebt sich daraus, wie auch aus der Gesamtansicht, dass das Pferd zuerst in sich bäumender Stellung geplant war. So zeigen es verschiedene Blätter, eines in Bleistift gezeichnet zweimal, auf Vorder- und Rückseite. Auf dem erstgenannten Blatt ist auch noch der Bogen des Untersatzes angedeutet. Die Gestalt des Kurfürsten ist mit geringen Verschiedenheiten wiedergegeben, immer im Panzer und mit dem Kommandostab, den

---

*) Veröffentlicht in der Zeitschrift des Düsseldorfer Geschichts-Vereins, 1882 Nr. 3. Das Original jetzt im Königlichen Staatsarchiv zu Düsseldorf.

**) Veröffentlicht in der Zeitschrift des Düsseldorfer Geschichtsvereins, 1882, Nr. 2.

er bald in der rechten, bald in der linken Hand hält. Dreimal ist die aussergewöhnliche Länge des Pferdeschweifes angedeutet, die einem wirklichen Pferde des Kurfürsten entnommen sein soll.

Zwei Blätter in Rötel zeigen dann endlich den Reiter auf ruhig schreitendem Pferde, wie es der endgültigen Ausführung entspricht, und auf einer Zeichnung ist ein Teil des Postamentes skizziert, wie es schliesslich zur Ausführung kam, jetzt aber auch wieder geändert worden ist. Das Bildnis des Kurfürsten im Profil und ohne Perücke in einer zwar nicht künstlerisch vollendeten, aber höchst ausdrucksvollen lebensgrossen Zeichnung giebt ein anderes Blatt wieder, wie das des Künstlers selbst, eine klein und eine lebensgross ausgeführte Skizze. Ob die Bildniszeichnung des Kurfürsten auch zum Denkmal gedient hat, ist zweifelhaft.

Ausser den gezeichneten Studien zu dem Pferde auf der Akademie befinden sich in Düsseldorfer Privatbesitz noch zwei schwarz angestrichene, kleine Gipsmodelle zu einem sich bäumenden Pferde, welche die grösste Aehnlichkeit mit den Zeichnungen haben, sowohl in der Bewegung und Modellierung, als auch in dem Typus des Pferdes selbst, das auf dem Denkmal ja ebenfalls ein Porträt nach dem Leben sein soll. Es erscheint nicht ausgeschlossen, dass auch diese Gipsmodelle als Vorstudien für das Denkmal gedacht waren.

Mit der endlichen Aufstellung des Denkmals in seiner vereinfachten Form, wie wir sie jetzt vor Augen haben, ist aber die Geschichte desselben noch nicht abgeschlossen. Es war vielmehr einmal in grosser Gefahr, das Schicksal der meisten in Düsseldorf vorhanden gewesenen Kunstwerke, insbesondere der Werke Grupellos, zu teilen, und trotz seiner Grösse und Schwere weggeschafft zu werden. Es war dies nach dem Tode des Kurfürsten Johann Wilhelm, als dessen Bruder Karl Philipp die Regierung übernahm. Er hatte für Düsseldorf, das er nie betrat, nicht die geringsten Sympathien. »In Düsseldorf«, schreibt Herchenbach,*) »vertrat ihn der Marquis d'Ittre als Statthalter; auf die Residenz seines Bruders war er so wenig zu sprechen und verfuhr so rücksichtslos gegen dieselbe, dass er noch

*) In seinem Aufsatz »Beiträge zur Lebensgeschichte des Kurfürsten Johann Wilhelm«. I. Gabriel von Grupello. Zeitschrift des Düsseldorfer Geschichts-Vereins, 1882, Nr. 1.

während der Anwesenheit der verwitweten Kurfürstin die besten Möbel und die Kostbarkeiten aus dem Schlosse wegnehmen und in seine Residenz bringen liess. Alle von Grupello geschaffenen Kunstwerke wurden hinweggeschafft, auch ein schöner Brunnen in Bronze, der für den Galeriehof bestimmt war.«

»Sogar die Reiterstatue auf dem Markte sollte auseinandergesägt und nach Mannheim geschickt werden. Eine unbeschreibliche Aufregung bemächtigte sich bei dem Gerüchte von dieser Absicht der Bürgerschaft, und die vandalistische Massregel wurde nur dadurch verhindert, dass sich eine Bürgerdeputation zu dem übelgesinnten Gouverneur Marquis d'Ittre begab, wo ihr Führer, Freiherr von Demmtstein, vor dem Herrschgewaltigen einen Kniefall that.«

Es scheint denn auch, dass dieser Kniefall genützt hat, wenn nicht die Schwierigkeit des Transports berücksichtigt worden ist. Geringer war die Gefahr, welche dem Denkmal später um das Jahr 1822 aus der Baufälligkeit des Sockels erwuchs. Bei den Anträgen zur Erneuerung desselben wurde denn auch zum erstenmal die Frage aufgeworfen, ob das Denkmal vom Kurfürsten selbst bestellt und bezahlt, oder von der Bürgerschaft errichtet worden und demnach auch ihr Eigentum sei. Es scheint, dass es zu einer offiziellen Klärung nicht gekommen ist. Langenhöffel a. a. O. scheint nicht daran gezweifelt zu haben, dass der Kurfürst selbst den Guss angeordnet hat, er meint ihn aber deshalb entschuldigen zu müssen, und schreibt sehr naiv: »Johann Wilhelm liess sein Ebenbild in dem kurfürstlichen Kostüm zu Pferde in Bronze giessen, was vor ihm keiner gethan. Dies Unternehmen mag von manchem ohne Rücksicht, dass dieser Fürst sich, bloss um die Erhaltung der seltenen Kunst, in Bronze zu arbeiten, hat giessen lassen, getadelt werden, allein der wirklich grosse Mann soll unter keinem Vorwand der Ehre eines Denkmals ausweichen.«

Dies hat nun wohl noch niemand, ob gross oder klein, gethan, und wenn der Kurfürst nicht bloss um der seltenen Kunst willen sein Denkmal setzen liess, sondern hauptsächlich aus Prachtliebe und Eitelkeit, so wird man das heute um so weniger wunderbar finden, als es grössere Fürsten vor ihm und zu seiner Zeit nicht anders gemacht haben. Man denke nur an Papst Julius II., der nach der

Eroberung von Bologna seine dreifach lebensgrosse Bronzestatue durch Michelangelo giessen liess, deren spätere Zerstörung jedenfalls noch bedauerlicher ist, als die naive und unverhohlene Selbstverehrung, die den Grund zu ihrer Errichtung abgab, merkwürdig und charakteristisch. In den Zeiten Johann Wilhelms war der Kunstsinn und auch das Vermögen der kleinen Residenzen in Deutschland nicht derart, dass man von ihnen viele grossartige Denkmäler erwarten konnte, und vom kunsthistorischen Standpunkt ist das Vorgehen des Fürsten in dieser Richtung, mag es nun aus blosser Liebe zur Kunst, wie der gute Langenhöffel annimmt, oder aus dem zu jener Zeit aufs höchste gesteigerten Selbstgefühl entsprungen sein, dankbar anzuerkennen. Gerade die schönsten Werke der drei bildenden Künste jener Zeit verdanken ihr Dasein der Prunkliebe von Fürsten, denen für ihr Streben nach Unsterblichkeit kein anderes Mittel zu Gebote stand.

Sicherlich würde auch heute in Düsseldorf Jan Wilhelm nicht der populärste der ehemals hier residierenden Herrscher sein, wenn nicht sein Standbild auf dem Markte jedem Düsseldorfer von Kindesbeinen an vertraut wäre.

Gleichzeitig mit der Renovierung des Sockels wurden damals auch die Inschriften auf den Seiten angebracht, und es scheint, dass vorher überhaupt keine Inschrift vorhanden gewesen ist, oder nur die von einem holländischen Reisenden 1785 verzeichnete: Serr. Joan. Wilh. Elect. Palat. artium protectori.

Freilich führt das Inventarium unter Nr. 88 ausser den schon genannten Löwen eine »inscription Umb den pedestahl« als »unten in der Galerie« befindlich an, so dass es scheint, als ob die Inschrift später, also vor, oder gleich nach dem Tode des Kurfürsten, wieder weggenommen wäre. Auch ist es nicht unmöglich, dass der Kurfürst die Aufstellung des Denkmals als eine nur provisorische betrachtet hat, und den Gedanken an den grossen Unterbau niemals ganz hat fallen lassen, worauf auch der Umstand deutet, dass er noch »äusserst«, das heisst zuletzt befohlen habe, die vier grossen Löwen zu giessen, bis sein plötzlicher Tod allen weiteren Arbeiten ein Ende machte.

Schon im ersten Entwurf der neuanzubringenden Inschrift wurde gesagt, die Bürger hätten dem Fürsten, dem um den Staat Wohlverdienten, dem Vergrösserer der Stadt,

dem Gründer der Pinakothek, das Denkmal gesetzt, und in der Abänderung der Inschrift, wie sie noch heute zu lesen ist, heisst es, dass die dankbare Bürgerschaft »grata civitas« die Urheberin des Werkes gewesen wäre. Einen aktenmässigen Beweis für die Richtigkeit dieser Ansicht hat bis jetzt noch niemand erbringen können; die Wahrscheinlichkeit, dass die arme Düsseldorfer Bürgerschaft ihrem prachtliebenden Fürsten das Denkmal gesetzt habe, ist so gering wie möglich. Auch ist die Statue in dem schon erwähnten Inventarium als ein kurfürstliches Bild (also kurfürstliches Eigentum) unter Nr. 110 angeführt, und der Kurfürst hatte auch im Jahre 1703 selbst den Befehl zum Anschaffen des Metalls, 250 Zentner Kupfer und 2000 Pfund Zinn, gegeben.

Die Vollendung der Restaurationsarbeiten verzögerte sich durch die Schuld des damit beauftragten Unternehmers bis in das Jahr 1832; schon 1848 zeigte sich, dass das verwandte Material, Ratinger Stein, nicht dauerhaft war.

Nachdem man sich dann viele Jahrzehnte mit Verkittungen und Oelanstrichen geholfen hatte, ist man erst in den letzten Jahren auf Antrag der Denkmalskommission dazu geschritten, den Untersatz in sachgemässer und ausreichender Weise zu restaurieren. Neue Marmorvierungen wurden eingesetzt und die Platte mit Blei verdeckt.

Eine zweite grössere Arbeit, die Grupello begonnen hatte, war ein Brunnen, mit reichem, figürlichem Beiwerk, der beim Tode des Kurfürsten noch nicht vollendet war und nach Mannheim gebracht wurde, wo er noch jetzt steht. Der Tod des Kurfürsten und das wenig schonende Verfahren seines Nachfolgers Karl Philipp wurde auch für Grupello verhängnisvoll. Der Umstand, dass Karl Philipp niemals in Düsseldorf residiert hat, sondern zuerst in Neuburg, dann in Heidelberg, Schwetzingen und schliesslich in Mannheim, erklärt es, dass eine grosse Anzahl von Werken Grupellos nach Schwetzingen und Mannheim, vielleicht auch nach Heidelberg gebracht worden sind und so die falsche Nachricht in Sandrarts »Teutsche Academie« verursacht haben; dort heisst es (III. 2. 3. S. 271 Nr. 328), Grupello habe um das Jahr 1680 viel am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg gearbeitet »und war der erste Hofbildhauer, daher man noch verschiedenes von seiner Hand in der kurfürstlichen Galerie zu Düsseldorf antrifft«. That-

sächlich war es also umgekehrt. Ein Aufenthalt in Heidelberg ist weder nachgewiesen noch wahrscheinlich, sicherlich nicht für 1680, als Grupello noch in Brüssel lebte; zudem befand sich der kurpfälzische Hof bis 1716 auch noch in Düsseldorf.

Nach dem Tode seines Herrn musste Grupello alle Arbeiten und Entwürfe abliefern, die grösstenteils, soweit sie nicht zu Grunde gingen, fortgeschleppt wurden. Das Meiste ist verschollen. Auch wurde der Hofstatuarius, wie die andern Künstler, des Dienstes in Gnaden entlassen.

Seit der Zeit scheint Grupello künstlerisch nicht mehr sonderlich thätig gewesen zu sein. 1719 wurde er vom Kaiser von Deutschland als erster Statuarius der Niederlande bestätigt. Eine Zeitlang lebte er noch in Düsseldorf und zog sich dann auf das seiner Tochter Adelgundis Jacobine verehelichte Poyk gehörige Rittergut Ehrenstein, bei Dorf Kirchrath, in der Nähe von Aachen zurück, wo er am 20. Juni 1730 im siebenundachtzigsten Jahre starb. Er ist begraben in der Dorfkirche zu Kirchrath, ebenso wie seine Frau, die ihm nach fünf Jahren im Tode folgte. Direkte Nachkommen scheinen nicht mehr zu existieren.

Ein Bildnis Grupellos befindet sich in Kupferstich in dem bereits erwähnten Bande der Teutschen Academie. Es ist das letzte der Tafel RR., die auf einer Platte sechs ovale Medaillons mit Bildnissen zeigt. Unten am Plattenrande steht R. Collin sculps. Bruxellae 1683 und unter dem ovalen Bildnis Grupellos selbst noch einmal besonders R. Collins ad vivum del. Da sich letztere Bemerkung auf keinem anderen Porträt, auch auf keiner andern der von Collin gestochenen Platten befindet, so kann man wohl annehmen, dass die Notiz auf Wahrheit beruht; der Kopf ist zwar konventionell genug gestochen und aufgefasst, aber nicht ohne ein starkes, individuelles Gepräge. Nach diesem Kopf würde die auf Tradition beruhende Ansicht, dass ein in Düsseldorfer Privatbesitz befindliches Bildnis den berühmten Hofbildhauer mit Frau und Kind, angeblich von Douven gemalt, darstelle, hinfällig werden, denn dieses Gemälde hat von dem Kupferstich keinen Zug. Es kommt hinzu, dass Grupello, als er verheiratet war, und ein vierjähriges Kind hatte (so alt ist das Mädchen auf dem Bilde mindestens), etwa neunundfünfzig Jahre alt war: so alt aber ist der stattliche Herr mit

den ziemlich ausdruckslosen Zügen auf dem Oelgemälde keinesfalls. Eher verdiente eine Unterschrift unter einer der Rötelskizzen auf der Akademie Glauben, die ein schlechtgezeichnetes, aber ausdrucksvolles Profil als »Gabriel Ritter von Grupello« bezeichnet. Es sei noch erwähnt, dass das auf der Fahnenburg bei Düsseldorf befindliche Manuskript des G. M. Raparini (Le portrait du vrai merite etc. 1709) auf S. 147 das charakteristisch aufgefasste Porträt des Bildhauers nach einer ihm zu Ehren geprägten Medaille überliefert, deren Revers ein Bild der Reiterstatue zeigte.

Was schliesslich eine kleine Bronzestatue des Kurfürsten anbelangt, welche seit einigen Jahren aus dem »Jägerhof« in die Düsseldorfer Akademie überführt wurde, so wird dieselbe zuerst erwähnt in dem schon angeführten Inventar der vorhandenen Arbeiten Grupellos vom 13. Juli 1716. Dieses »Inventarium über die bey Herrn Statuario und Chevalier de Grupello befindlichen Bilder und sonsten« wurde von W. Herchenbach, allerdings mit vielen Fehlern a. a. O. veröffentlicht. Es heisst im Original unter Nr. 117½: »Ihre churfürstliche Durchlaucht höchstseeligen Andenkens von Metall klein« und Nr. 82: »Ein Fuess von Metall mit zweye Löwen vor Kriegsarmatur ordiniret«.

Die nächste Erwähnung der Statuette nennt schon den Jägerhof als den Ort ihrer Aufstellung, und zählt ausserdem verschiedene Werke Grupellos auf, die in Düsseldorf verblieben waren. In einem von dem »Baudirektor der Verschönerungen der Stadt Düsseldorf«, aus dem zweiten Jahrzehnt des XIX. Jahrhunderts stammenden Bericht: »Historische Notizen über die ehemals, auch noch zum Teile im Herzogtum Berg befindlichen Kunstwerke und die Kunstschule zu Düsseldorf durch Adolph von Vagedes« heisst es unter anderem:

An Bildhauerarbeiten finden sich:

a) Die kolossale Statue des Fürsten Johann Wilhelm zu Pferde, in Bronze, auf dem Markte zu Düsseldorf von Crepello.

b) Auf dem Galerieplatze daselbst die Statue desselben Fürsten, lebensgross, in carrarischem Marmor von Crepello, auf einem Fussgestell von Bensberger Marmor mit eingelegten Prostypen in carrarischem Marmor von J. Bäumgen.

c) In der fürstlichen Bibliothek zu Düsseldorf, in carrarischem Marmor der Tod der h. Magdalena, Gruppe in Lebensgrösse, und des h. Franziskus, halbe Figur, ebenfalls lebensgross, von Crepello; ferner in carrarischem Marmor, Maria mit dem Kinde Jesus und Johannes, lebensgross.

d) Auf der Treppe der Galerie zu Düsseldorf die Büsten von Johann Wilhelm und der Kurfürstin, in carrarischem Marmor, lebensgross, von Crepello.

e) Auf dem Rittersaale der Schlossruine zu Düsseldorf ein schönes Bildnis des Fürsten Joh. Wilhelm, Prostype $^{2}/_{3}$: 1 der Lebensgrösse, in carrarischem Marmor von Crepello. Es liegt dasselbe unter den Trümmern von altem Holzwerk.

f) In dem Ansprechzimmer des Carmelitessen-Klosters zu Düsseldorf die Statuen (vermutlich Privateigentum) in carrarischem Marmor, lebensgross, von Crepello, vorstellend Paris, Juno, Venus.

g) Auf dem Jägerhof zu Düsseldorf die Statue des Fürsten Johann Wilhelm auf einem Postament von Trophäen; ein schönes Modell in Bronze, ca. $2^{1}/_{2}$ Fuss hoch, von Crepello.

Die unter a, b, d und g genannten Werke sind noch in Düsseldorf vorhanden. Die Marmorbüsten befinden sich in der Akademie; die im Carmelitessenkloster aufbewahrt gewesenen Statuen sollen aber nach einer unbestätigten privaten Mitteilung im Jahre 1834 an das Hofmarschallamt des Prinzen Friedrich von Preussen abgegeben worden sein und scheinen verschollen. Die Heiligenfiguren und die Prostype (Bildnis des Fürsten Joh. Wilhelm) sind ebenfalls vorläufig nicht nachgewiesen.

Es giebt aber in Düsseldorf noch einige andere kleine Arbeiten von Grupello, die Clemen (»Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Düsseldorf« 1894, Seite 71) nennt und kurz beschreibt. Diese Kunstwerke befinden sich seit einigen Jahren auch in der Kunstakademie. Die Statuette der Minerva, die im Inventar unter Nr. 41 als »Eine kleine Pallas von Kupfer« erwähnt wird, scheint die Bronzeskizze zu einer im Park zu Schwetzingen stehenden Marmorstatue zu sein. Die Büste der Kurfürstin Maria Anna Loisa ist vielleicht unter Nr. 39 oder 118 zu suchen. Schliesslich eine

Bronzefigur des Paris, die im Inventar nicht enthalten zu sein scheint.*)

Seit dem, übrigens nur fragmentarisch erhaltenen Bericht des Vagedes, der etwa aus dem Jahre 1816 stammt, scheint die Statuette in weiteren Kreisen wenig beachtet worden zu sein, bis Clemen**) (a. a. O. Seite 62, 63) sie erwähnt.

Das Ganze ist naturgemäss in zwei Teile gegliedert: in den mit Figuren und Emblemen aller Art geschmückten, pyramidenförmig aufsteigenden Sockel, und in die Figur des Fürsten selbst. Letztere ist von den Fusssohlen an 45,3 cm hoch. Sie ist mit dem Oberteil des viereckigen Sockels, der hier 18×14 cm breit und vorn 5,7 cm hoch ist, aus einem Stück gegossen. Der untere Teil des Postaments ist besonders gegossen und ebenfalls 51 cm, das Ganze also 1,02 m hoch. Das stimmt mit der Angabe des Vagedes (2½ Fuss hoch) im wesentlichen überein. Die untere Platte des Denkmals hat ca. 32 cm im Quadrat, ohne die hervorragenden Teile.

Der Kurfürst ist stehend in kurzer Lockenperücke mit Lorbeerkranz, in voller Rüstung, gestiefelt und gespornt, mit dem Fürstenhermelin um die Schultern dargestellt. Der Kopf ist mit energischer Haltung nach der rechten Seite gewandt. Die rechte Hand hält den Feldherrnstab, die linke ist in die Hüfte gestemmt, das linke Bein vorgestellt. Beide Hände stecken in Schuppenhandschuhen. Um die Schultern hängt die Kette des Ordens vom goldenen Vlies mit dem Vlies. Um die Hüften ist eine eigenartig gewundene und betroddelte Schärpe geschlungen, an der das Schwert mit Löwenköpfchen am Griff hängt. Hinter dem Fürsten, an dessen rechter Seite hervorschauend, sitzt ein Löwe, der die Pranken in die Haare eines Medusenhauptes geschlagen hat. Ueber den Löwen fällt der Mantel des Kurfürsten. Die Figur ist in allen Einzelheiten der Rüstung

*) Ausserdem soll er seinen Verwandten noch zwei Christusbilder in Elfenbein hinterlassen haben, von denen eines sich im Jahre 1737 in der Schatzkammer des Kaisers von Oesterreich befand; der Verbleib des andern ist unbekannt.

**) Die von Clemen ausgesprochene Vermutung, dass dieses Kunstwerk identisch sei mit einer der von Raparini (Le portrait du vrai mérite etc. 1709) S. 146 ff. angeführten Pyramiden, trifft, wie eine Durchsicht der Handschrift ergab, nicht zu.

aufs sorgsamste ausgeführt, der Kopf von grossem Realismus mit vorquellenden Augen, einer etwas vorstehenden Unterlippe und einem kleinen Schnurrbärtchen unter der Nase. Sogar die Spuren des rasierten Bartes auf den Wangen sind angedeutet.

Die Aehnlichkeit der Statuette mit dem Marmorstandbild auf dem Galeriehofe ist eine überaus grosse. Im allgemeinen ist die Ausführung der Bronzestatuette eine bedeutend künstlerischere als die der Marmorfigur. Einige kleine Verschiedenheiten zeigen sich bei dem Löwen, dem Medusenhaupte, der Art, wie der Kurfürst sich auf den Kopf des Löwen stützt und schliesslich in der Bekleidung der Beine, die bei der Statuette in schwarzen Lederstiefeln stecken, während das Marmorbildnis sie gepanzert hat. Vielleicht war diese Statuette eine Vorarbeit für das Marmorbild, das über die Behandlung des Marmorarbeiters nicht hinausgekommen zu sein scheint, während die kleine Bronzefigur in allen Teilen die Hand des Meisters verrät.

Das Postament der Statuette ist überaus reich an allegorischen Figuren, die zwar stark barock entwickelt sind, aber in ihrer geistreichen Anordnung und vortrefflichen künstlerischen Ausführung das Ganze keineswegs übermässig überladen erscheinen lassen.

Auch dieses Postament ist gewissermassen in zwei Teile gegliedert. Der untere besteht aus einem Haufen menschlicher Körper, Kanonenrohre, Schilde und Fahnen, aus denen der eigentliche, die Gestalt des Kurfürsten tragende, viereckige Sockel hervorwächst. Aber auch er wird nur in seinem obersten Teile sichtbar, da er wiederum von Trophäen, Rüstungsstücken, Schilden, Fahnen und emporwachsenden Lorbeerzweigen fast ganz bedeckt wird. Zu beiden Seiten an seinem Fusse erheben sich über den beiden menschlichen Körpern zwei Löwen. Diese sowohl wie die menschlichen Köpfe sind von vorzüglicher Schönheit. Besonders der vordere bärtige Kopf, der rücklings überhängt, ist in energischer Modellierung von grösster Kraft und Wirkung. Er erinnert sogar einigermassen an eine der Schlüterschen Masken sterbender Krieger am Zeughaus zu Berlin, und das ist um so interessanter, als auch der andere Kopf auf der Rückseite einen Gedanken, den Schlüter bei einem seiner Schilde nach der geistreichen

Vermutung Dohmes*) verkörpert hat: »die endlich auch absterbende Kriegsfurie«, zu variieren scheint.

Grupello lässt hier unter den Tatzen der Löwen und den Kriegsemblemen einen sterbenden, maskenhaft verzerrten weiblichen Kopf hervorragen, der ebenfalls nach hinten überhängt, dessen Hals durch ein Beil abgetrennt scheint und dessen zugehörige linke Hand eine Schlange krampfhaft gefasst hält. Wir sehen also vorne den sterbenden überwundenen Feind, als solchen durch die um den Hals geschlungene Kette und den abgebrochenen Schwertgriff in der Faust charakterisiert, hinten die sterbende Furie des Krieges.

Nun hat Grupello nachgewiesenermassen den »König von Preussen« also den ersten Friedrich, modelliert, denn das Inventar nennt unter Nr. 104: »Noch ein portrait von Marmor des abgelebten Königs von Preussen« (Friedrich I. starb 1713). Der Künstler scheint also irgend welche Beziehungen zu Berlin gehabt zu haben, sei es, dass er selbst dort war, um den König zu modellieren, sei es, dass man ihm von dort Bilder des Königs gesandt hat. Sehr leicht möglich ist es, dass er auf die eine oder andere Weise auch mit den damals schon epochemachenden Schlüterschen Arbeiten bekannt geworden und durch sie bewusst oder unbewusst beeinflusst worden ist.

Nach oben wird der Sockel von drei Trophäen, Palmen und Lorbeerzweigen flankiert. Die Trophäe der Vorderseite zeigt ausser Helm und Koller die Ausrüstung des Herkules, Keule und Löwenhaut; die auf der Rückseite mit Schärpe und Korbdegen ist eine Rüstung aus der Zeit des Dreissigjährigen Krieges, die auf der linken Seite (vom Beschauer aus) besteht wieder, ähnlich wie die vorderste, aus einem antiken Koller und antikisierenden Helm. Von den beiden Schilden auf der vorderen rechten und linken hinteren Seite ist der letztere leer, bezw. nur mit einer Mittelspitze versehen. Der vordere aber trägt ein an den Spitzen nach Art des Maltheser-Kreuzes gespaltenes Kreuz mit vielen Strahlen zwischen den Balken.

Der obere Teil der Statuette scheint aus hellerer, goldigerer Bronze gegossen zu sein als der untere, der

---

*) Die Masken sterbender Krieger von A. Schlüter. 24 Tafeln in Lichtdruck. Text von R. Dohme. Berlin 1877.

dunkler und brauner erscheint, also vielleicht mehr Kupfer enthält, während der zur Figur verwandten Masse ein starker Zinnzusatz beigegeben worden sein mag.

Es dürfte nicht leicht sein, die Entstehungszeit des kleinen Kunstwerkes zu bestimmen. Die Annahme, als ob in dem Kreuz auf dem vorderen Schilde das Ordenskreuz des von Johann Wilhelm im Jahre 1708 neu errichteten Hubertus-Ordens zu erkennen wäre, ist abzuweisen, da das Kreuz dieses Ordens an den acht Spitzen Kugeln trägt, auch nur je drei Strahlen zwischen den Balken und ein rundes Mittelschild mit der Hubertus-Legende hat. Vielleicht lässt sich aber aus dem Fehlen der Hubertus-Dekoration, die auf dem Porträtstich des Kurfürsten von J. B. Jongelius im ornamentalen Rahmen nicht vergessen ist, annehmen, dass die Arbeit vor dem Jahre 1708, also vielleicht zu derselben Zeit, als der Künstler an dem grossen Reiterbilde arbeitete, entstanden ist.

Auf alle Fälle besitzen wir in ihr ein authentisches und künstlerisch wertvolles Werk des begabten Bildhauers, dem Düsseldorf sein berühmtestes Denkmal zu verdanken hat. Und auch in diesem kleinen Monument zeigt sich Grupello seines Namens, der Gunst seines Fürsten und einer anerkennenden Erinnerung der Nachwelt würdig.



Goethe

in seinen Beziehungen zu einigen rheinischen Künstlern seiner Zeit

Als Goethe im Jahre 1774 zum erstenmal an den Rhein und nach Düsseldorf kam, da verdiente die alte herzogliche und kurfürstliche Residenz kaum mehr den Namen einer eigentlichen Kunststadt, der ihr doch zu den Zeiten Johann Wilhelms und seiner Hofkünstler Spilberg, van Douven, und vor Allem Grupello nicht versagt werden konnte.

Von der alten Herrlichkeit war zwar die Galerie übrig geblieben, aber man muss nach den Aeusserungen der Reisenden jener Zeit annehmen, dass bei der allgemeinen Verzopfung des Geschmacks gerade ihre besten Bilder, die Rubens, die Rembrandt, überhaupt die grossen Niederländer, die ja ihre Stärke bildeten, kaum richtig gewürdigt wurden. Auch Goethe begnügt sich bei jenem ersten Besuch mit einer verhältnismässig recht kühlen Bemerkung, die sehr absticht von der Begeisterung, womit er im Alter die Dresdener Galerie ganz fachmässig studiert hat.

Wenn er in Dichtung und Wahrheit III S. 170 (Hempel) schreibt: »In der Düsseldorfer Galerie konnte meine Vorliebe für die niederländischen Gemälde reichliche Nahrung finden. Der tüchtigen, derben, von Naturfülle strotzenden Bilder fanden sich ganze Säle, und wenn auch nicht eben meine Einsicht vermehrt wurde, meine Kenntnis ward doch bereichert und meine Liebhaberei bestärkt«, so charakterisiert er selbst am besten den verhältnismässig geringen Eindruck, den eine der bedeutendsten der damals bestehenden Sammlungen mit ihren siebenundvierzig Rubensbildern auf ihn gemacht hat. Und erst 1792 findet er wärmere Worte, um die Niederländer gegen die einseitige Bevorzugung der italienischen Bilder in Schutz zu nehmen: »Ich fand mir Gewinn fürs ganze Leben« (Campagne in Frankreich [Hempel], S. 135). Auch auf die in Düsseldorf ansässigen Künstler hatte die Galerie keinerlei Einfluss mehr. Die deutsche Kunst jener Tage schien unter dem allgemeinen Druck der Verhältnisse in den letzten Zügen zu liegen, und in Düsseldorf war sie

vollends zum Handwerk geworden. Unter den Malern war kaum ein einziger, der geeignet gewesen wäre, das Interesse des jungen, von den Frauen verwöhnten, von den neuen Freunden mit Auszeichnung behandelten Genies zu erregen. Dabei ist zu bedenken, dass zwischen dem angesehenen Patrizierhause der Jacobi, dem Pempelforter Zirkel und den, zum Teil in den kläglichsten Verhältnissen lebenden Künstlern wohl kaum besonders lebhafte gesellschaftliche Beziehungen gepflogen wurden.

Die Akademie bestand erst auf dem Papier, wenn auch schon 1769 eine Medaille auf ihre Gründung geschlagen worden war. Der treffliche Krahe, als Mensch ebenso interessant, wie als Künstler unbedeutend, hatte sein mit grösster Zähigkeit verfolgtes Projekt, das wohl auch mehr den Zweck hatte, ihm und seinen Freunden einen Unterschlupf zu gewähren, als ein unabweisbares künstlerisches Bedürfnis des getreuen Volkes von Jülich, Kleve, Berg zu befriedigen, noch nicht zum Abschluss gebracht. Er musste sich noch mit einer blossen Zeichenschule genügen lassen, und auch seine berühmten Sammlungen, die den Grundstock des heutigen akademischen Kupferstichkabinets bilden, ruhten noch in seinen eigenen Mappen.

Aber auch bei Goethes zweitem längeren Besuch, als die Akademie (seit 1777) wirklich ins Leben getreten war, scheint der Dichter mit keinem der Professoren in ein intimeres persönliches Verhältnis getreten zu sein.

Immerhin war ihm doch auch Krahe wenigstens seiner Thätigkeit nach schon früh bekannt geworden. Das geht aus einer recht interessanten Bemerkung hervor, die Goethe in einem Briefe vom 21. August 1774 an F. H. Jacobi macht. »— Ich bitt Dich«, schreibt er, »dass Du's verborgen haltest vor mir, wenn der gute Krah (sic) wohlmeynend, das Heiligthum seines Gottes beraubt pour le mettre aux pieds de son Altesse.« Diese Bemerkung ist aus dem Zusammenhang nicht ohne Weiteres verständlich. Sie scheint den Vorwurf zu enthalten, dass Krahe als Direktor der berühmten Gemäldegalerie Stücke aus dieser dem Kurfürsten Karl Theodor zu dessen persönlicher Verwendung in seinen Schlössern etc. herausgegeben habe. Das würde dann wiederum darauf schliessen lassen, dass Goethe und seine Düsseldorfer Freunde schon damals die Galerie nicht als Familienbesitz des Fürsten, sondern als Landeseigentum

betrachtet hätten, eine Ansicht, die später, während und namentlich nach der Ueberführung der Sammlung nach München, zu dem länger als ein halbes Jahrhundert geführten Rechtsstreit zwischen Preussen und Bayern geführt hat; ein Streit, der juristisch unerledigt blieb, dann durch kaiserliche Verfügung im Jahre 1871 beendet wurde, indem die Galerie Bayern zugesprochen wurde. Die Ansichten über die beiderseitigen Ansprüche haben sich bis heute noch nicht geklärt, wenn auch die am meisten ins Gewicht fallenden Gründe dahingehen, dass allerdings die Sammlung Fideikommiss war (schon 1738 wurde die Erhaltung beim Kurhause zugestanden und 1734 die Ueberführung nach Mannheim vertreten) und somit auf dem Wege der Erbfolge an das Haus Wittelsbach oder die Könige von Bayern hätte fallen müssen. Ob Johann Wilhelm bei Ankauf der Bilder grosse Summen sich von den Landständen bewilligen liess (Karl Theodor liess die Rechnungen vernichten, damit die Nachwelt nicht erfahren solle, wie viel Geld dafür verschwendet worden wäre), kommt dabei wenig in Betracht. Dass ihm seine zweite Gemahlin Anna Maria Louisa Aloisia de'Medici zahlreiche Bilder aus Florenz in die Ehe mitgebracht hat, die also zweifellos Familienbesitz wurden, steht fest, und dieser nicht unwichtige Teil der Sammlung kann also jedenfalls niemals Landeseigentum geworden oder gewesen sein.

Aus der Zeit des zweiten Goetheschen Aufenthaltes stammen aber doch ohne Zweifel die Beziehungen, die den Dichter mit dem Nachfolger Krahes verbanden, wobei allerdings nur zu vermuten ist, dass sie sich auf persönliche Bekanntschaft gründeten. Johann Peter Langer, geboren zu Calcum bei Düsseldorf 1756, war ein entschiedener Nachbeter der damals eine neue Epoche begründenden französischen Klassizisten, insbesondere Davids, und Goethe hat diesen Mann entsprechend dem allgemeinen damaligen Urteil sehr hoch gestellt.

Das beweist schon der erste der an ihn gerichteten Briefe vom 26. April 1797 aus Weimar, worin Goethe ein höchst schmeichelhaftes Urteil über die ihm zugesandte Abbildung einer Muse abgiebt; das beweisen zwei weitere Briefe an den älteren Langer und mehrere an den Sohn, dessen »vortrefflicher Vater« häufig erwähnt wird.

Goethe hat den Künstler, der zweifellos auch seine

Vorzüge hatte, vor allem besass er grossen Fleiss und eine erstaunliche Produktivität, die ihn freilich von der Vergessenheit nicht schützen konnten, aufrichtig geschätzt, sogar als Lehrer, als welcher er sicherlich am verderblichsten gewirkt hat. So heisst es in der »Flüchtigen Uebersicht über die Kunst in Deutschland« (Propyläen, Bd. III, Stück 2, 1800): »In Düsseldorf zeigt sich der Einfluss eines einsichtsvollen, geschickten und thätigen Lehrers, der eine Galerie, Zeichensammlung und antike Muster die Schüler benutzen lehrt.«

Vielleicht ist Langer auch an der Idee der Weimarer Konkurrenzen nicht unbeteiligt gewesen; wurden doch solche Preisbewerbungen an der Düsseldorfer Akademie schon seit den achtziger Jahren veranstaltet. Das Kupferstichkabinet der Akademie bewahrt noch eine ganze Reihe solcher Blätter, die zum Teil den Geist der Zeit, d. h. »der Herren eigenen Geist«, in überraschender Weise widerspiegeln. Ein Blatt aus dem Jahre 1789 stammt sogar vielleicht von dem Vater*) des Peter Cornelius, dem Inspektor Aloys, und zeigt alle Schwächen der damaligen Richtung, nicht ohne doch eine gewisse Routine in der technischen Behandlung zu verraten, die der grosse Peter später so von Herzen verabscheut hat.

Diese Weimarer Konkurrenzen waren es nun recht eigentlich, die erst ein lebendigeres Verhältnis Goethes auch zur Düsseldorfer Kunst anbahnten, da sich an ihnen verschiedene rheinische Künstler beteiligten, deren Arbeiten das Interesse Goethes in Anspruch nahmen und ihn auch zu den Personen in nähere Beziehungen brachten, die zum Teil die sechs Jahre, während welcher die Konkurrenzen ausgeschrieben wurden, überdauerten. Es waren diese jungen Künstler der Sohn des Direktors Langer, Robert Hubert, dann Heinrich Kolbe, Jos. Hoffmann aus Köln und der junge Peter Cornelius.

Hier ist es nun recht bezeichnend, wie wenig es selbst ein Goethe vermocht hat, sich von den Einflüssen, die den Geschmack jener Zeit in Fesseln schlugen, frei zu machen, wie er ganz in dem Sinne der damaligen konventionellen Modekunst seine Urteile fällte. Es war ihm nicht gegeben, in den, wenn auch noch so jugendlich unreifen Arbeiten

*) Falls man das »Cornelius 1789« gezeichnete Blatt nicht dem damals erst elfjährigen Josef Lambert Maria, dem älteren Bruder Peters, zuschreiben will.

des kaum zwanzigjährigen*) Cornelius den göttlichen Funken zu verspüren. Er hat den jungen Zeichner mit wohlmeinenden Ratschlägen abgespeist, ja er hat sogar das aufstrebende Genie desselben so wenig erkannt, dass er ihn der Obhut des pedantischen Langer und seines mit Cornelius gleichaltrigen Sohnes empfahl, »damit er (Cornelius) in die echten Regionen der Kunst eindränge«.

Cornelius hat sich allerdings dieser Obhut nicht mit der gewünschten Gefügigkeit unterworfen, und das wurde ihm nicht geschenkt. Hatte der alte Langer schon früh bei Cornelius' Eltern durchsetzen wollen, dass der Knabe wegen offenbaren Mangels an Talent für die Kunst ein Handwerk lernen sollte, so äusserte er nachmals in München im Hinweis auf Cornelius gegen einige seiner dortigen Schüler, er, Langer, habe einmal einen Schüler gehabt, der nicht ohne Anlagen und Fähigkeiten gewesen, der sei ihm aber nicht gefolgt, und so sei nichts aus ihm geworden. In Wirklichkeit hatte Cornelius aber damals schon durch seine Arbeiten in Rom einen Weltruf erlangt und war von der preussischen Regierung zum Direktor und Reorganisator der Düsseldorfer Akademie berufen worden. Das war eben derselbe Langer, der einmal den klassischen Ausspruch gethan hat: »Es giebt ausser Raffael nur zwei gute Maler; der eine ist mein Sohn Robert, den anderen zu nennen, verbietet mir die Bescheidenheit.«

Eine eingehende Kunstgeschichte der Weimarer Konkurrenzen zu schreiben, ist deshalb schon nicht möglich, weil die für die Nachwelt jedenfalls interessanten Arbeiten, die des Cornelius, vorläufig verschollen scheinen. Schon Förster hat sich vergeblich bemüht, die Arbeiten für 1803 und 1804, »Odysseus« und »Das Menschengeschlecht vom Element des Wassers bedrängt«, aufzufinden. Er spricht dann von der dritten Konkurrenzarbeit für 1805 (eine der Thaten des Herkules), die in zwei Ausführungen, als grössere Sepiazeichnung und als kleinere, leicht angetuschte Federzeichnung erhalten sei. Die erstere sei bei Herrn Kaufmann Feltmann in Düsseldorf, die zweite im kgl. Kupferstich-

*) Cornelius war damals in der That zwanzig Jahre, ebenso wie R. H. Langer (beide waren 1783 geboren), nicht sechzehn Jahre, wie Strehlke in »Goethes Briefe« I pag. 386 angiebt. Allerdings hat auch die Corneliusdenkmünze die falsche Angabe: Ego natus Dusseldorpii a. d. MDCCLXXXVII.

kabinet in München. Die erstere ist später aus dem Feltmannschen Besitz in den der Berliner Nationalgalerie übergegangen. Sie war seiner Zeit zur Konkurrenz nach Weimar zu spät gekommen und von Goethe merkwürdig missverstanden worden, obwohl der Vorgang (Herkules verwehrt dem Theseus und Peirithous, die gekommen waren, die Proserpina zu entführen, den Uebergang über den Styx) durchaus verständlich dargestellt ist. Es scheint auch nicht, als ob Förster sie gesehen hat, vielmehr sich bei seiner Beschreibung an das ihm jedenfalls leichter zugängliche Exemplar im Münchener Kupferstichkabinet gehalten hat. Nun hat sich aber gerade dieses letztere Blatt zufolge einer Mitteilung der Direktion des königl. bayer. Kupferstichkabinets in München als Arbeit des Jos. Anton Rhomberg (geb. 1786, Schüler Langers in München) herausgestellt und ist aus dem Werk des Cornelius entfernt worden.

Hat Cornelius mit seinen ersten Arbeiten, die er auf Goethes direkte Anregung hin schuf, weder bei ihm grosse Anerkennung gefunden, noch von den ihnen gewidmeten Besprechungen sonderlichen Nutzen haben können, so war doch der Einfluss, den Goethes Dichtung, der »Faust«, bald darauf auf den Düsseldorfer Künstler ausübte, um so stärker und in seinen Folgen geradezu epochemachend. Freilich hat auch hier wieder Goethe selbst die Bedeutung und das künstlerische Resultat dieses seines Einflusses am wenigsten erkannt und gewürdigt und für seine Person recht wenig Teil genommen an dem, was sein Werk bei einem anderen grossen Geiste gewirkt hatte.

Cornelius hatte in den Jahren 1810 und 1811 seine Zeichnungen zum »Faust« entworfen und die Blätter durch Vermittlung des ihm inzwischen bekannt gewordenen Sulpiz Boisserée Goethen vorgelegt. Die Einzelheiten dieses zweiten Versuchs einer Annäherung an den Dichter giebt E. Förster, »Peter von Cornelius, Berlin 1874«, in erschöpfender Weise, vor allem bringt er auch den Brief Goethes an Cornelius vom 8. Mai 1811 aus Weimar. Auch in diesem Brief ist bei allem Wohlwollen nichts davon zu spüren, dass Goethe nun endlich an der Klaue den Löwen erkannt hätte, den er noch 1816 mit Retzsch auf gleiche Linie stellt. »Wie dem guten Cornelius zu helfen sei, sehe ich nicht so deutlich«, schreibt er am 26. Juni 1811 an Boisserée. Immerhin nahm er die Widmung der Blätter an, wenn auch

das betreffende Schreiben nicht bekannt ist. Zwischen dem Anerbieten der Dedikation durch Cornelius vom 1. Juli 1811 und einer darauf bezüglichen Mahnung Boisserées an Goethe vom 27. Oktober 1815 liegen also mehr als vier Jahre, was nicht gerade ein Zeichen dafür ist, dass Goethe sich sehr bemüht oder beeilt hätte, dem »guten Cornelius«, wenn auch nur durch diese Gnade, zu helfen. Auf alle Fälle lässt die Widmung von Cornelius selbst an ehrlicher Bewunderung des Dichters nichts zu wünschen übrig und verrät keinerlei kleinliche Empfindlichkeit.

Eine dritte, briefliche Berührung zwischen beiden grossen Männern fällt in die Jahre 1826 und 1827. Auch diese erzählt Förster a. a. O. p. 408 ff. unter Wiedergabe der beiden Goetheschen Briefe ausführlich. Cornelius hatte Goethen auf dessen Förster gegenüber geäusserten Wunsch einen Stich nach der »Zerstörung Trojas« gesandt, und nun bat ihn Goethe um einen Abdruck »des geistreichen Umrisses, nur leicht angetuscht und flüchtig gefärbt«. Auch der Dank für diese Sendung lässt ein wirklich verständnisvolles Eingehen vermissen, und eine zweite Sendung von Cornelius, die des Schäferschen Stiches der »Unterwelt« blieb ganz unbeantwortet. Cornelius erkannte am richtigsten das, was sie beide trennte. Es war nichts weniger als die Verschiedenheit der Kunstanschauungen zweier Jahrhunderte, mehr noch, zweier verschiedener Zeitalter.

Eingehender und für den Künstler fruchtbringender gestaltete sich das Verhältnis Goethes zu Heinrich Kolbe, geb. den 2. April 1772 zu Düsseldorf, † 15. Januar 1836 ebenda. Kolbe hatte in Weimar viermal konkurriert, von 1799 bis 1802. Gleich beim erstenmal errang er mit dem Stuttgarter Hartmann zusammen den ersten Preis von dreissig Dukaten für seine »Aphrodite, die dem Paris die Helena zuführt«. Beide Bilder sind in den Propyläen III. Bd. 1. Stück in kleinen Umrissstichen wiedergegeben und man sucht heute angesichts dieser Bildchen vergeblich nach einem Grunde für die fast überschwengliche Anerkennung, die Goethe, oder hoffentlich wohl nur sein künstlerischer Beirat Meyer diesen Arbeiten gespendet hat.

Karl Theodor Gaedertz hat die Beziehungen Kolbes zu Goethe ausführlich in einem kleinen Buche beschrieben.*)

*) »Goethe und Maler Kolbe«. Zweite Aufl. Leipzig 1900.

Es mag hier gestattet sein, die wichtigsten Angaben zu wiederholen und einen Brief Goethes an Kolbe, der in vieler Beziehung interessant ist, wiederzugeben. Im Jahre 1800 sandte Kolbe zu beiden Aufgaben, zum »Abschied des Hektor« und zum »Tod des Rhesus« Arbeiten ein, ohne jedoch, wie auch in der Folge nicht, weitere Preise zu ernten. Immerhin erhielt er auf diese Arbeiten schmeichelhaftes Lob; so auch 1801 für »Achill auf Skyros« und »Achill im Kampf mit den Flüssen«, die er aus Paris einsandte.

Nicht nur aus Paris, wohin sich Kolbe Studien halber begeben wollte, hatte sich Goethe von ihm Notizen über den dortigen Zustand der Kunst erbeten, sondern, wie der nachfolgende Brief beweist, auch aus Düsseldorf. Der Brief, der Kolbe noch gerade in Düsseldorf erreichte, da er bald darauf nach Paris abreiste, lautet:

»Indem ich Ihnen, werthester Herr Kolbe, die Zeichnung des Rhesus zurückschicke, füge ich 14 Ducaten für den Hector hinzu, die in dem Deckel befestigt sind. Ich finde diese Forderung sehr billig, rathe aber in diesen Zeiten dem Künstler billige Preisse (sic!) zu machen, um Liebhaber für gute Kunst zu erhalten und zu bilden. Kommen günstigere Zeiten und die Nachfrage ist grösser, so wird auch schon mehr zu verlangen sein. Möchten Sie mir, ehe Sie von Düsseldorf gehen, noch einige Nachrichten von dort lebenden Künstlern schicken. Das Alter derselben und die Geschichte ihrer Studien; so würden Sie mich verbinden, wie ich Sie auch um Nachricht ersuche, dass das Gegenwärtige angelangt sey.

Der ich recht wohl zu leben wünsche.

Weimar am 3. Dec. 1800. (gez.) J. W. Goethe.«

Was Kolbe über die Düsseldorfer Verhältnisse berichtete, ist leider nicht bekannt. Seine beiden ausführlichen Schreiben aus Paris vom 10. Januar 1802 und vom 22. Mai 1802 bringt Gaedertz a. a. O.

Eine Pause von fast zwanzig Jahren trat in den gegenseitigen Beziehungen ein. Kolbe hatte ausser Paris auch die Niederlande bereist und war schliesslich wieder nach Düsseldorf gekommen. Er hatte dann in der Porträtmalerei sein eigentliches Feld gefunden, einen gewissen Ruhm erlangt und auf sein Ansuchen hin eine Anstellung als Professor an der von der preussischen Regierung neu

organisierten Akademie gefunden. Zu Ende des Jahres 1821 liess er durch seinen Freund, den Naturforscher und Kunsthistoriker d'Alton in Bonn bei Goethe anfragen, ob es ihm gestattet sei, Goethes Bildnis nach der Natur zu malen. Auf die nicht abweisende Antwort Goethes hin nahm Kolbe einen längeren Urlaub und reiste nach Weimar, wo ihm Goethe mehrmals sass, und dann nach Dresden, wo er an Goethes Porträt arbeitete und in der Gemäldegalerie die berühmte liegende Venus von Tizian kopierte. Ende August oder Anfang September scheint das erste Goethe-Bildnis, das den Dichter im Gesellschaftsanzug mit Orden darstellte. fertig geworden zu sein; es scheint aber Kolbe selbst nicht befriedigt zu haben, so dass er im November wieder in Weimar erschien, wie aus einer Notiz Eckermanns hervorgeht, der unter Dienstag, 5. November 1822, meldet: »Abendgesellschaft bei Goethe. Unter den Anwesenden befand sich auch der Maler Kolbe. Man zeigte uns von ihm ein trefflich ausgeführtes Gemälde, eine Kopie der Venus von Tizian der Dresdener Galerie«. (Gespräche mit Goethe von J. P. Eckermann, herausgegeben von H. Düntzer, III. p. 4, 1885.)

Kolbe wird damals eine zweite Studie nach dem Leben gemalt haben, die man wohl in dem Kölner Bilde zu sehen hat, da Kolbe sich dieses selbst zurückbehalten hatte, und diese Studie wird es auch sein, die d'Alton meint, wenn er am 9. Februar 1824 an Goethe schreibt: »Kolbes zweites Bild ist unendlich viel besser, als das erste. Dennoch aber scheint mir der Kopf durch unmalerische Behandlung der Haare zu sehr ausgeschnitten, wodurch das Gesicht etwas Maskenartiges und Aengstliches erhält, was nicht erfreulich ist. Kolbe will diesen Fehler in einer Kopie für mich zu verbessern suchen und erst dann das grosse Bild unternehmen.« Dieses grosse Bild ist nun das berühmte Bildnis, das Goethe in ganzer Figur mit dem Vesuv im Hintergrund darstellt, in der Bibliothek zu Jena. Schon die Signatur Kolbe f. 1826 muss jeden Zweifel an dem Ende der Entstehungszeit des Bildes ausschliessen.

Die rheinische Goethe-Ausstellung zu Düsseldorf 1899 hatte die seltene und für die Zukunft wohl so bald nicht wieder zu erwartende Gelegenheit gegeben, die drei Goethe-Bildnisse, das grosse Jenaische, das Kölnische, das bis zum Tode Kolbes in seinem Besitz geblieben war, und das für d'Alton gefertigte nebeneinander zu zeigen. Nur das

Leipziger Bild konnte nicht beschafft werden, da das Leipziger Museum die Herleihung seines Bildes verweigert hatte.

Für die oben berührte Frage kommt aber dieses Bild nicht weiter in Betracht. Um so interessanter ist aber die Vergleichung der drei vorhandenen Bilder, und es ergiebt sich aus ihr, dass das Kölner Bild unzweifelhaft der Natur am nächsten steht. Das d'Altonsche Bild aus dem Besitz des Oberamtmanns d'Alton-Rauch, eines Enkels des Bonner Professors, zeigt die Verbesserung der »unmalerischen Behandlung der Haare«. Während nämlich bei dem Kölner Bilde an einer Stelle des Hinterkopfes sich die Haarkontur glatt und scharf vom Hintergrunde absetzt, hat Kolbe bei der d'Altonschen Kopie diese Stelle im Ton mit dem Hintergunde mehr zusammengearbeitet und noch einige Haarsträhne angebracht, die das Zusammengehen mit dem Hintergrund begünstigen sollen. Uebrigens ist die Härte beim Kölner Bilde keineswegs so besonders störend; das Maskenartige und Aengstliche, das d'Alton tadelt, liegt an ganz anderen Dingen, nämlich an dem Ausdruck des Mundes und den zu weit aufgerissenen Augen. Man bemerkt auch an den Aenderungen dieser Teile bei dem d'Altonschen Bilde sowohl, wie bei dem grossen Jenaischen Gemälde das Bestreben des Malers, diese Fehler zu mildern. Der Mangel an Gelegenheit, die Natur dabei zu Rate zu ziehen, macht sich dabei sichtlich geltend. Andere Porträts von Kolbe, selbst aus früherer Zeit, wirken in dieser Beziehung bei weitem günstiger und lebendiger.

Auch die von Böttiger (siehe Gaedertz a. a. O.) so enthusiastisch beschriebene Kopie der Venus ist noch vorhanden. Sie kam durch Schenkung an das Historische Museum in Düsseldorf. Man wird sie heute ruhiger beurteilen und zugeben müssen, dass die verschwommene Formen- und Farbengebung, wie auch die flaue Malerei dem grossen Venezianer so wenig wie möglich entspricht.

Kolbes letzte Lebensjahre wurden durch einen heftigen Streit verbittert, den er mit dem Direktor Schadow führte. Schon im Oktober 1832 wurde er infolgedessen unter Abzug eines Drittels seines Gehalts beurlaubt und sollte seine Lehrthätigkeit an der Akademie nicht mehr aufnehmen.

Die Beziehungen Goethes zu dem schon erwähnten R. H. v. Langer haben die Weimarer Konkurrenzen wohl nicht überdauert, so verhältnismässig rege der Briefwechsel

zwischen beiden damals auch war, und so gross das Vertrauen und das Interesse war, das Goethe dem jungen Künstler entgegenbrachte. Als dieser am Ende des Jahres 1804 nach Italien ging und dann mit seinem Vater (1806) nach München übersiedelte, scheinen die Beziehungen zu dem Dichter eingeschlafen zu sein. Einen Preis hat Robert Hubert Langer in Weimar niemals davongetragen, wohl aber bei dem Wettbewerb von 1804, aus dem ein gewisser Grüner als Sieger hervorging, ein grosses Lob, worin es heisst, dass er Langer »in Betreff richtigen Kontours und regelmässiger Gruppierung besser als einer der übrigen Preisbewerber befriedige«.

Es sind fünf Briefe von Goethe an ihn erhalten, von denen dèr interessanteste ohne Zweifel der schon erwähnte zweite, d. d. Weimar, 21. November 1803, ist, worin ihm und seinem Vater der junge Cornelius empfohlen wird. Es heisst da nach einigen schmeichelhaften Worten über eingesandte Zeichnungen, Coriolan etc. und dem Dank »für den Cato, den Sie mir zum Eigentum bestimmen«, weiter: »Verzeihen Sie, wenn ich auf ihrer Rolle zugleich ein Bild von Herrn Peter Cornelius von der Düsseldorfer Akademie mit aufgewickelt habe, um nicht zwey Kasten dorthin abzuschicken. Wobey ich nicht leugnen will, dass ich noch einen höheren Zweck im Auge hatte. Würde Ihr Herr Vater, würden Sie sich selbst dieses jungen Mannes dergestalt annehmen, dass er über manches, was ihm noch im Wege steht, leichter hinüberschritte und in die ächten Regionen der Kunst eindränge; so würden Sie sich ein grosses Verdienst erwerben. Vielleicht sehe ich schon übers Jahr die Früchte Ihrer Einwirkung.« Dass sich Cornelius dieser Einwirkung nicht hingegeben hat, wurde schon oben erwähnt.

Ein dritter und vierter Brief, d. d. Weimar, 24. Mai 1804 und 11. Juli 1804, behandeln die Mitwirkung Langers an der von Goethe geplanten Prägung einer Medaille für den Erzkanzler K. Frhrn. v. Dalberg, während der fünfte sich wieder auf Einsendungen Langers für die Kunstausstellung und Preisbewerbung für 1805 bezieht. H. R. Langer oder von Langer, wie er nach der in München geschehenen Erhebung seines Vaters in den Adelstand hiess, entsprach in der Folge durchaus den Hoffnungen, die Goethe auf ihn gesetzt hatte. Er wurde Professor und Generalsekretär

an der Münchener Akademie. Zahlreiche monumentale Arbeiten und Staffeleibilder entstanden, ohne dass die heutige Kunstgeschichte noch sonderlich viel Notiz von seinem Schaffen nimmt. In Düsseldorf ist sein Andenken erhalten geblieben durch das grosse Bild »Anbetung der Könige«, welches er im Jahre 1825 der Akademie zum Geschenk überwies.

Auch einen Abdruck seiner Originalradierung »Kreuzabnahme«, radiert 1818, hat er der Sammlung der Akademie geschenkt, »dankbar für die auf derselben erhaltene erste Kunstbildung«, wie denn auch der Schenkbrief des grossen Bildes an den »Regierungschef« Freiherrn v. Pestel in sympathischen Ausdrücken an die in Düsseldorf verlebte heitere Jugend erinnert, das Gefühl des Dankes gegen jene Kunstanstalt ausspricht und »die Absicht, diesen Empfindungen und meiner Liebe zur Vaterstadt ein bleibendes Denkmal zu stiften«.

Noch ein Rheinländer, der Kölner Joseph Hoffmann, geb. am 28. Oktober 1764, Schüler Krahes und J. P. Langers, hatte bei den Konkurrenzen die Aufmerksamkeit und das Wohlwollen Goethes erregt, wenn auch sein Name in der Kunstgeschichte eigentlich nur deshalb noch übrig geblieben ist, weil der junge Cornelius sich in einem Briefe an seinen Freund Flemming mit der grössten wenn auch vielleicht nicht ganz berechtigten Verachtung über ihn ausgesprochen hat. Der Brief bei Förster a. a. O. S. 28 ff. und die Anmerkung ebenda enthalten auch kurz das Wesentliche der Beziehungen zu Goethe. Zunächst ein dreimaliges Gewinnen des Preises in Weimar im Jahre 1800, für den »Tod des Rhesus«, 1801 mit Nahl zusammen, für »Achill auf Skyros« und 1805 allein, für »Herkules den Augiasstall reinigend« (1804 war die Arbeit Hoffmanns wenigstens überaus lobend erwähnt worden). Schon nach der ersten Konkurrenz hatte Goethe Verhandlungen mit Hoffmann durch den Prof. Meyer anknüpfen lassen, um ihn einen Plafond im Weimarer Schloss malen zu lassen. Die Arbeit scheint sich verzögert zu haben, was Cornelius in dem obenerwähnten Brief zu recht boshaften Bemerkungen Anlass gab.

Schliesslich kam die Ausführung doch noch zu stande, und Hoffmann benutzte, wie es scheint, die Komposition zu dem kleinen Bilde im Kölner Museum »Diana auf der Jagd von ihren Nymphen umgeben« Nr. 510, das allerdings

die geringe Ansicht, die Cornelius über Hoffmann ausspricht, nur zu sehr bestätigt.

Die in der Weimarer Goethe-Ausgabe nach den Originalen wiedergegebenen Konkurrenzblätter sind dagegen viel weniger ärmlich und lassen Hoffmann keineswegs als einen so geringen Künstler erscheinen, wie er sich in dem erwähnten Bilde zeigt. Es ist in diesen Arbeiten ein gewisser grosser Wurf und eine lebendige künstlerische Auffassung nicht zu verkennen, freilich auch hier die Abhängigkeit von der klassischen Richtung seines Lehrers und dessen Vorbilder, der damaligen Franzosen. Hoffmann starb, kaum achtundvierzig Jahre alt, in Köln den 6. März 1812 am Nervenfieber und wurde von seinen Zeitgenossen in geradezu überschwenglicher Weise als einer der bedeutendsten Künstler Kölns betrauert; so schrieb der doch sonst ganz verständige Wallraff die folgenden Distichen auf ihn:

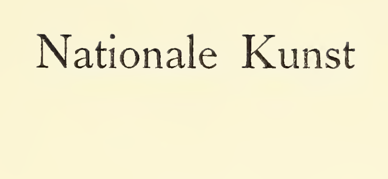
»Nimm nicht hinweg mir den Sohn von Köln, eh' ein zweiter ihm gleiche,
Sprach die Kunst zur Natur, aber ihn nahm die Natur.
Hob ihn zum Reiche des Lichtes, wo Dürer und Rubens ihn küssten,
Jener, dess Fleiss er geerbt, dieser, dess Geist ihn genährt.«

Ueberblickt man die Beziehungen Goethes zu rheinischen Künstlern und nimmt sie zusammen mit denen zur bildenden Kunst überhaupt, so wird man zugeben müssen, dass das Verständnis und damit der direkte Einfluss Goethes hier nicht so gross war, wie in anderen Dingen. Es ist ja merkwürdig genug, dass der grosse Dichter, der sich selbst zum Maler geboren glaubte, für jene Wiedergeburt der deutschen Kunst auf der Basis eines nationalen Gefühls, die Cornelius zu verdanken ist, ein so verhältnismässig geringes Verständnis hatte, obwohl doch gerade er durch seine Erweckung des deutschen Geistes auf dem Gebiete der Litteratur und Dichtkunst auch der neuen deutschen Kunst den Boden bereitet hatte. Cornelius hatte das richtig empfunden, als er äusserte: »Es geht Goethen mit uns wie der Henne, welche Enten ausbrütet. Nun, wenn wir ihm auch auf dem ihm fremden Gebiete davonschwimmen, so werden wir doch nie vergessen, dass er uns ins Leben gerufen.« Und diese Anerkennung aus dem Munde des am wenigsten von Goethe Erkannten und Verstandenen dürfte am besten Goethes Verdienst um die neue deutsche Kunst würdigen, aber auch begrenzen.

Das, was Goethes Bedeutung nicht zum geringsten

ausmachte, sein eminentes Naturgefühl, wird ihn auch der deutschen bildenden Kunst immer als verwandt und trotz allem als einen ihrer Bahnbrecher erscheinen lassen. Und dass seine Schöpfungen mehr noch und eindringlicher auf die deutschen Künstler direkt und indirekt gewirkt haben und noch wirken, als es seine Person auf die zeitgenössischen vermochte, das ist der beste Beweis für die Bedeutung des grossen »Poeten« auch für die bildende Kunst.





Nationale Kunst

Giebt es eine nationale Kunst? Haben wir eine nationale Kunst und müssen wir eine nationale Kunst haben? Das sind Fragen, die überflüssig scheinen, von denen man glauben sollte, dass sie sich von selbst beantworten müssten. Würde man sie einem Engländer oder Franzosen vorlegen, der nur überhaupt von dem Dasein einer Kunst in seinem Lande eine Ahnung hat, so würde er sie ohne Besinnen bejahen. Es würde ihm vor allem gar nicht einfallen, dass etwas, das in seinem Lande entsteht, anders sein könne oder müsse, als national, vaterländisch. In Deutschland sind diese Fragen nicht nur häufig aufgeworfen, sondern sogar in verschiedenem, selbst in verneinendem Sinne beantwortet worden.

Man hat einmal den Begriff »national« für so abstrakte oder geistige Bestrebungen, wie künstlerische sind, abweisen wollen, man hat somit nicht nur die Nützlichkeit oder Notwendigkeit, sondern sogar die Möglichkeit, dass eine Kunst national, dass die deutsche Kunst deutsch-national sein könne, in Abrede gestellt, man hat dann geleugnet, dass nicht nur die heutige Kunst vaterländisch sei oder sein könne und müsse, sondern sogar, dass die Kunst früherer Zeiten es gewesen sei, dass somit alle Bestrebungen zu einer nationalen Kunst eitel seien. Es erscheint also keineswegs überflüssig, an dieser Stelle diese Frage einmal zu untersuchen.

»Nation«, sagt Fr. Kirchner*), »von nasci, ist ein durch gemeinsamen Charakter, d. h. durch gleiche Lebens-, Denk-, Empfindungs- und Handlungsweise bestimmter Bruchteil der Menschheit. Denn Abstammung und Sprache machen nicht allein die Nationalität, sondern die Gemeinsamkeit der Geschichte und Litteratur, des Rechts und der Religion, überhaupt vielmehr der Kultur als der Natur, ähnlich wie ja der Charakter des Einzelnen zwar auf Kon-

*) Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe. Heidelberg, 1886.

stitution, Temperament, Anlagen und dergl. beruht, hauptsächlich aber sein Werk ist . . . . . Die echte Nationalbildung wird das wahrhaft Menschliche in der nationalen Eigenart pflegen.«

Nun lässt sich ja nicht leugnen, dass Deutschland, das Deutschland, das wir heute dank Bismarck im Deutschen Reich besitzen, seit den frühesten Anfängen seiner Geschichte mehr als irgend ein anderes Land unter einem fast unaufhörlichen Zwiespalt aller oben genannten Bedingungen gelitten hat, dass tiefgehende Unterschiede in seiner Kultur, zu der man ja wohl die Kunst auch rechnen wird, seiner Litteratur und auch seiner Religion ein Zusammenfassen aller dieser Dinge in einem grossen Rahmen überaus erschwert und periodenweise unmöglich gemacht haben. Dass andere Völker eine nationale Kunst besessen haben, dürfte aber schwer zu widerlegen sein. Wenn die Kunst zur Zeit des Perikles nicht griechisch-national war, sie, die das wahrhaft Menschliche der griechischen Eigenart, wie sie uns aus anderen geistigen Thaten dieses Volkes bekannt ist, in vollendetster und schönster Weise pflegte, dann freilich haben die Recht, welche behaupten, eine Kunst könne nicht national sein. Darüber zu streiten, wäre aber ein Beginnen, das den Begriff des Nationalen, wie er oben definiert ist, überhaupt aus der Welt schaffen müsste. Mathematisch exakte Beweise lassen sich freilich für die Existenz solcher Dinge so wenig erbringen, wie für die Richtigkeit der meisten ästhetischen Lehrsätze überhaupt. Den indirekten Beweis aber liefert die Vergleichung mit dem Schaffen anderer, ebenso abgegrenzter Kulturen, also bei der griechischen Kunst etwa ein Vergleich mit der ägyptischen. Der ägyptische Pylonentempel und der griechische Säulentempel sind Produkte zweier Völker, die nach der Art ihres Denkens und Schaffens, und als Urgrund von beiden, nach den natürlichen Bedingungen ihres Landes und ihrer staatlichen Konstitution voneinander grundverschieden sind. Jene Tempel sind Kunstprodukte, die diese Verschiedenheiten in unverkennbarer und grundverschiedener Weise verkörpern. Bei den Völkern der christlichen Zeit waren die Unterschiede weniger schlagend. Die erworbene Gemeinsamkeit der Religion brachte auch in die Kultur, in die Kunst der Völker ein mächtiges gemeinsames Element, das erst später beim energischeren Eintritt der nordischen

Völker in die Kulturgeschichte wieder nach Massgabe der Geschichte, des Rechts, vor allem aber wiederum auch nach Massgabe der natürlichen, der klimatischen Bedingungen, zu denen jene doch immer in engster Beziehung stehen, sich verändern musste. Wenn sich in der griechischen, der südlichen Litteratur die leuchtende Sonne, der helle Himmel, die unbezwingbare Lebensfreude ausspricht, so finden wir dieselben Elemente in der südlichen Kunst. Wenn die langen nordischen Nächte in den düstern Phantasieen der eddischen Lieder einen mystisch-grübelnden Ausdruck finden, so klingt dieser wieder in den mächtigen Steinhaufen, welche nordische Kunst etwa in dem Grabmal des Theodorich zwischen den leichten Kuppeln byzantinischer Bauart aufzutürmen begann.

In der Zeit vor der Renaissance war es dann, wo der straffer gezogene nationale Gedanke Kraft gewann und sich stärker erwies, als jene Macht, die mehr als jede andere zu allen Zeiten sich den nationalen Scheidungen entgegengestemmt hat, die noch heute gerade uns Deutschen, zufolge verschiedener Eigenschaften des deutschen Charakters, ebenso gefährlich ist, wie die berüchtigte, in der traurigen politischen Geschichte unseres Volkes begründete und leider auch zur »nationalen Eigentümlichkeit« gewordene Uneinigkeit. Ueber jenes Erwachen der angeblich »modernen«, in Wirklichkeit weltenalten Nationalitätsidee schreibt der ultramontane Papsthistoriker Pastor in seiner Geschichte der Päpste, Bd. I. p. 75:

»Auf den Verfall der grossen politischen Einheit des Mittelalters folgte der selbstsüchtige Partikularismus der modernen Zeit, die einseitige Betonung und krankhafte Ueberspannung der Nationalitätsidee. In Frankreich bildete sich zuerst jener unchristliche Nationalgeist aus, in dessen Abhängigkeit das Oberhaupt der Kirche geriet. Jetzt ergriff die Idee auch Italien und verband sich hier mit dem Geiste der heidnischen Renaissance. Es war dies ganz konsequent, denn der einseitige Nationalismus ist ursprünglich nichts anderes als eine wiederauflebende Erinnerung aus der antiken Welt. Mit der Kirche aber musste das entartete Nationalitätsprinzip früher oder später in ernstlichen Konflikt geraten, denn die Völker- und Weltkirche kann nie national sein. Sie verfolgt keinerlei Sprache oder Nation, allein sie bevorzugt auch keine; sie ist eben

katholisch, d. h. allgemein. In dem Momente, in welchem es gelänge, die Kirche zum Werkzeuge des einseitigen Nationalismus zu machen, würde dieselbe ihren erhabenen, parteilosen Charakter verlieren, würde sie aufhören, die alle Völker umfassende Weltkirche zu sein.«

In Italien war es zweifellos mit zuerst die Kunst, in welcher der nationale Gedanke seine greifbarste Gestaltung annahm, und der Umstand, dass schon diese Kunst gelegentlich an die Ueberlieferungen einer, wenn auch verwandten, so doch wesentlich verschiedenen Nation, an die Litteratur der Griechen anknüpfte, vermag nicht, ihr den Charakter einer nationalen zu nehmen. Ebensowenig gehen die Unterschiede zwischen den Werken der einzelnen italienischen Staaten so weit auseinander, dass nicht in allen der gemeinsame italische Charakter deutlich ersichtlich wäre. Der Florentiner Botticelli ist ebenso Ialiener wie der Venezianer Bellini, und kein Mensch wird Michelangelos Decke ein nichtitalienisches, unnationales Werk nennen, weil es auf alttestamentarischen, vielleicht auch auf platonischen Ideen aufgebaut ist. Man fing eben damals an, die neue Kultur auf der alten hellenischen aufzubauen, und ebenso liegt sie auch unserer heutigen Bildung zu Grunde und lässt sich weder wegdenken noch wegnehmen. Was ein grosser deutscher Künstler in Bezug auf die Kunst von der alten Mythologie gesagt hat, sie sei nicht zu entbehren, »sie ist voll ewiger Poesie und muss in der Kunst gepflegt werden. — Es sind durchaus viele Ideen nicht in christlichen Formen auszudrücken«, das gilt mehr oder weniger von der ganzen alten Kultur in Bezug auf die unsere. Deshalb kann die letztere bei den verschiedenen Völkern doch national sein, ebenso wie verschiedene Pflanzen auf demselben Boden wachsen und sich doch auch je nach ihrer Art entwickeln.

In der deutschen Kunst, um nun von ihr zu reden, hat das Wiedererwachen des Nationalitätsgedankens kaum jemals ein mächtigeres und charakteristischeres Kunstdenkmal gefunden als gerade damals zu der Zeit des grössten Kulturtriumphes in Deutschland, zur Zeit der Reformation. Es waren dies die Zeichnungen Dürers zur Apokalypse, und vielleicht gerade, weil sie sich an den so fremdartigen Stoff anlehnen, zeigen sie in so eindringlicher Weise das deutsche Wesen dieses deutschesten aller Künstler und seinen Gegensatz zu Italien. Kein Italiener hätte jemals in dieser Formen-

sprache, in dieser Gedanken- und Gestaltenfülle die Idee einer sich endlich aufbäumenden nordisch-protestantischen Nation wiedergeben können.

Unverkennbar zeigen sich hier die nationalen Unterschiede deutscher und italienischer Kunst. Rein äusserlich schon in dem Umstand, dass des deutschen Künstlers Werk nicht im Auftrag eines mächtigen Fürsten oder einer reichen Gemeinde oder gar der Kirche entstand, dass es nicht in der monumentalen Bemalung einer Kapelle oder eines Palazzo publico seine technische Aussprache fand, sondern dass es sich aus ureigenem Antrieb des Künstlers entwickelte, in bescheidenstem Umfange, als blosse Zeichnung, die aber in Vervielfältigung dem ganzen Volke, auch den weniger Bemittelten, zugänglich werden konnte. Also die nationalen Gegensätze einer von Mäcenen gestützten, in prächtiger Sprache redenden Kunst und einer vom Künstler selbst für sich allein, zunächst zu eigenem Genügen in kleinen Zeichnungen angefertigten, dann aber einem grossen bürgerlichen Kreise als intimer Besitz erreichbaren Kunst. Damit in causalem Zusammenhang Auffassung und Gestaltungsart, die ästhetisch vielleicht am meisten, weil zuerst und am engsten auf jenen Ursprung begründet, die beiden nationalen Künste scheidet. Daher das Schöpfen aus dem Leben des Volkes, das Reden in seiner einfachen, lebendigen, eindrucksvollen, manchmal fast groben, niemals höfischen Sprache, jenes genrehafte Element, dessen »Freude an der Darstellung der alltäglichen Wirklichkeit« vielleicht die nationalste Eigentümlichkeit der deutschen Kunst ist. Schliesslich die Wahl des Gegenstandes und seine malerische Behandlung. Der mystische Stoff, der zu echt deutschem, dem italienischen Künstler meist fernliegendem Grübeln zwingt, die Art der Komposition, die nicht in friesartiger, breiter, mit dem Raum nicht sparender Weise, nicht in epischer Breite und behaglichem Nebeneinander, sondern in kunstvoll gehäuften Gruppen, den berühmten vielfachen Tiefen der deutschen Kunst, in zuweilen fast gewaltsamem Häufen der Begebenheiten zu dramatischer Wirkung sich ausspricht. All das zeigt jedes Blatt der Dürerschen Apokalypse, das zeigen auch seine Madonnen, die mütterlichen deutschen Madonnen (selbst die älteren der doch stark italisierenden Kölner Meister zeigen es) neben den heiligen Jungfrauen der Italiener. —

Es ist leider nur zu wahr, dass, wie der nationale Gedanke in Deutschland in jahrhundertelangen Kämpfen gegen die beiden feindlichen Mächte, gegen das centralisierende, Alles gleichmachende Rom und gegen die centrifugale, nicht minder verderbliche Uneinigkeit fast zu Grunde ging oder sich unter kurzsichtigen, ängstlichen Regierungen wie ein verbrecherischer im Dunkel verkriechen musste, auch eine deutsche Kunst kaum erwachsen konnte. Nur an verborgenen Stätten, in engen und darum auch mehr partikularistischen als grossnationalen Kreisen, konnte sie hier und da eine bescheidene Blüte treiben. Aber indem diese Blüten doch immer den Erdgeruch des heimatlichen Bodens trugen, erwiesen auch sie immer wieder die Möglichkeit und die innere Notwendigkeit eines nationalen Charakters der Kunst. Dass dieser so oft ein eng begrenzter war, lag in den Verhältnissen.

Die Zeit des Barock und Rokoko brachte andern Ländern eine Kunst, der man den nationalen Charakter jener Völker doch sicherlich nicht absprechen kann. Die Kunst in den zahllosen deutschen Natiönchen zwang sie aber unter das Joch der französischen Verwelschung. Und wenn es damals zum grossen Teil Ausländer waren, die an den deutschen Höfen arbeiteten, so wird man die Schuld an dieser unnationalen deutschen Kunst der Nation, die damals nur ein Begriff war, nicht beimessen können, noch weniger aber das Recht haben, nun der deutschen Kunst für Zeit und Ewigkeit die Möglichkeit zu nationaler Erhebung abzusprechen. Dass eine nationale Kunst schon einmal da war, das haben Dürer und mit ihm zahlreiche Andere bewiesen; dass sie nach den Jahrhunderten fast völliger Verkommenheit beim ersten Sonnenstrahl ihr Haupt wieder erhob, das beweisen die Gedanken, die in den Tagen der Freiheitskriege in eines deutschen Künstlers Seele gereift waren, die er als Jüngling in flammende Worte fasste, denen er aber auch sein ganzes Leben lang treu geblieben ist, um als Erster und als einer der Grössten an dem Wiedererstehen der deutsch-nationalen Kunst mitzuarbeiten.

Es ist sehr merkwürdig, dass dieser Mann gläubiger Katholik war und Rheinländer. Mehr als ein anderer musste der in der kurfürstlichen Residenz am Niederrhein unter dem Zwang der Kirche und einer unnationalen Kunst-

schule Aufgewachsene den inneren Zwiespalt empfinden, den Partikularismus und Ultramontanismus einerseits und der Begriff einer deutschen Nation andererseits in der Seele eines deutschen Patrioten erwecken mussten; und wenn von Cornelius' Werken nichts übrig wäre als die Erinnerung an jene Briefe, die der Jüngling aus Rom an seine Freunde schrieb, dann müsste ihm doch der Ruhm des ersten grossen deutsch-nationalen Künstlers in dem Jahrhundert der deutschen Freiheits- und Einigkeitskämpfe erhalten bleiben. An den Verleger Wenner*) schrieb er am 30. Oktober 1813 unter Anderem:

»Dass beinahe Alles in unserem Vaterlande anders werden muss, wenn es der Zeit und dem Sinne des Volkes gemäss sein soll, begreift und fühlt ein jeder. Doch jeder kann nicht zu jedem tauglich sein und die Quelle des Uebels so eigentlich aufspüren. Ich kann's in keiner Sache, aber in meiner Kunst kann ich's! Ich sehe deutlich, wo es hier fehlt. Die Vorsehung hat mir hier einen grossen Wirkungskreis angewiesen. Möge es ihr doch auch gefallen, dass ich nur Einen Stein zu den Grundfesten eines deutschen Kunsttempels lege, so werde ich mich — in der Ueberzeugung, nicht ganz vergeblich gelebt zu haben, befriedigt fühlen.«

Und ein Jahr später an Joseph Görres**) ebenfalls aus Rom unter dem 3. November 1814:

. . . . »Verzeihen Sie daher, wenn ich, von gleichem Glauben beseelt, mein Herz Ihnen aufschliesse, und Ihnen einige Worte über einen Gegenstand sage, der es so ganz erfüllt: ich meine die Kunst und zwar die unseres Vaterlandes. Leider muss man von derselben sagen, dass sie in der gegenwärtigen Zeit, sowohl an wahrer Bildung als an Geist und Leben, von den Italienern überflügelt worden, denn der geringste von deren Helden, die freiwillig mitzogen in jenen wahrhaften Kreuzzug, wenn ich's so nennen darf, trug eine höhere Poesie in seiner Brust, als die ersten Professoren irgend einer hochweisen Akademie, vom Dunstkreise ihrer negativen eklektischen Kunstrumpelkammer umnebelt. Dieses aber scheint mir das schwerste Wort des Gerichts über jedes geistige Streben der Welt und vorzüg-

*) E. Förster. Peter von Cornelius. Berlin 1874. I. p. 143.
**) A. a. O. p. 152—153.

lich der Kunst zu sein. Denn sie soll ein Teil des Salzes der Erde sein. Ist solches aber dumm geworden, so taugt's fürder zu nichts, als dass es auf die Gassen geworfen, von den Leuten zertreten werde. Nun werden Sie es aber für eine höchst wünschenswerte, treffliche Sache halten, wenn die Kunst in unserem Vaterlande in ihrer alten Kraft, Schönheit und Einfalt erwachte und mit dem wiedergeborenen Geist der Nation gleichen Schritt hielte, ihrer kräftigen aber dunklen Sehnsucht nach oben still, klar und liebend entgegenkäme, keine Kraft brechend, aber jede ordnend, lenkend zum höchsten Einen, als die Aufgabe alles wahrhaft Bildenden, so wie es die wahre Kunst zu allen Zeiten unter allen edleren Vätern (Völkern?) auch gethan. Unser Vaterland steht auf einem Punkt, wo es einer solchen Kunst nicht entbehren sollte; sie könnte ein mächtiges Organ zu manchem Trefflichen sein! Dass aber solche wieder gleich einem Phönix aus ihrer Asche erstehen kann, daran zweifle ich nicht im mindesten; der Keim liegt tief in der deutschen mütterlichen Erde, und der Frühling naht, — erstens und vor allem dieses! Zweitens glaube ich, dass Gott sich aller herrlichen Keime, die in der deutschen Nation liegen, bedienen will, um von ihr aus ein neues Leben, ein neues Reich seiner Kraft und Herrlichkeit über die Erde zu verbreiten. Drittens: dass die Nation frei ist, frei durch ihre eigene Kraft und Tugend und durch den Gott, der sie verliehen; sie kennt diese Kraft und sehnt sich nach der Urquelle in allem Positiven, will dieses teure, einzige Gut nicht mehr verlieren und hat eine herzliche Freude an einer jeglichen Frucht, die aus ihrem Schosse hervorgeht — . . . «

Es ist bekannt, wie weit es Cornelius gelungen ist, seinem Vaterlande eine nationale Kunst zu geben, und inwieweit er schon unter seinen Jugendgenossen in Rom durch mancherlei von seinem Wege abgelenkt worden ist. Es ist auch bekannt genug, wie die politischen Verhältnisse in Deutschland bis auf unsere Tage einer weitsichtigen, nationalen Kunstpflege nur zu grosse Schwierigkeiten bereiteten. Wenn man aber an Künstler denkt (um nur zwei der denkbar verschiedensten zu nennen) wie Menzel, der freilich bis fast ins Alter hinein vielfach unverstanden blieb, oder wie der, bei allem äusserlichen Hellenismus und Italianismus in seinem tiefen Empfinden so urdeutsche Feuerbach, der überhaupt noch nicht verstanden und ge-

würdigt ist, so gehört immerhin schon ein gewisser Mut oder ein grundsätzliches Verneinen einer Existenzmöglichkeit überhaupt dazu, um das Vorhandensein einer deutschen Kunst, auch in neuerer Zeit oder gerade in ihr, in Abrede zu stellen.

Nun ist freilich Eines traurig und wahr. Als die uralte nationale Idee deutscher Einheit durch die Riesenkraft eines Mannes und die wie eine Sturmflut sich erhebende Begeisterung des Volkes ins Leben getreten war, und an die Stelle der paar Dutzend Vaterländer die deutsche Nation sich in voller Kraft auf einmal politisch in die Mitte von Europa gestellt hatte, da hätte man glauben sollen, dass nun die alte bedientenhafte Gewohnheit der Bewunderung des Fremden, wenn auch nicht mit einem Schlage ausgerottet worden wäre, so doch allmählich, wie knechtische Schwielen abfallen oder wie Kettenspuren verschwinden würde. Aber das alteingewurzelte Uebel scheint konstitutionell geworden zu sein und auch die Nachkommenschaft auf Generationen vergiftet zu haben.

Das gilt vom ganzen Wesen der heutigen Deutschen, und das gilt auch zum Teil von ihrer Kunst. Regt sich einmal das Vaterlandsgefühl, so sind gleich Leute bei der Hand, die vor Chauvinismus warnen. Du lieber Himmel! wann wird einmal ein Deutscher Chauvinist sein, und wenn er es sein würde, wenn wir es alle sein würden, wäre das nicht viel besser, als die klägliche Ausländerei, in welche der Deutsche noch immer bei jeder Gelegenheit in Politik und Leben und Kunst verfällt? Hält sich nicht etwa das in seinen Tiefen zerfressene Frankreich fast lediglich nur noch durch seinen Chauvinismus, und ist nicht etwa er fast das Einzige, was bei diesem Volke noch einige Achtung verdient?

In mancher Beziehung und gerade auch in der Kunst ist in Deutschland leider sogar ein Rückschritt gegen die nationalen Regungen früherer Epochen zu verzeichnen. An Stelle des begeisterten Patriotismus, der unsere Künstler in den Jahren der Erniedrigung, des ängstlichen Harrens und des Kämpfens zu geistigen Vorkämpfern des deutschen Gedankens werden liess, ist bei einem nicht kleinen Teil, und zwar bei einem jüngeren, eine gewisse kosmopolitische oder internationale, elegant sein wollende Blasiertheit getreten. Wie es einmal zum guten Ton gehörte, französisch

zu sprechen, gilt es nun für genial oder mindestens talentvoll, französisch oder besser gesagt pariserisch, oder englisch, oder holländisch, oder was gerade Mode ist, zu malen und nicht nur zu malen, sondern auch die Natur nach irgend einem ausländischen Rezept aufzufassen und zu sehen. Und das wäre noch nicht das Schlimmste, denn es sind meist Künstler und Talente zweiten Ranges, die in ganz moderner Art mehr mit kaufmännischem Instinkt, als mit Talent begabt und bestrebt sind, den Markt für ihre Ware zu vergrössern — schlimmer ist, dass diese Kunstrichtungen durch eine, aus verschiedenen Gründen ähnlicher Art international oder besser noch unnational gewordene Presse unterstützt und gepriesen werden. — Das Allerschlimmste ist, dass sogar an leitenden Stellen in dem ja an und für sich zu lobenden Bestreben, möglichst allen Parteien gerecht zu werden, diesen wurzellosen, weil vaterlandslosen Richtungen eine Würdigung zu teil wird, die selbst, wenn sie geringer wäre, als sie ist, immer noch zu viel thäte.

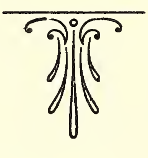
Den Anfang haben freilich die Künstler selbst gemacht mit den famosen internationalen Ausstellungen und der sich daran knüpfenden »Courtoisie« gegen die fremdländischen Kollegen. Es war nur natürlich, dass die Regierungen sich dem anschliessen mussten, und so kam eins aus dem andern. Man hat die Notwendigkeit oder Nützlichkeit der internationalen Ausstellungen oder der Einrichtung fremdländischer Abteilungen in deutschen Nationalmuseen damit erklären wollen, dass dergleichen zur Erziehung des Volkes und der Künstler selbst beitrüge. Als ob eine internationale Ausstellung oder eine noch so umfangreiche Abteilung fremder Kunst in einem deutschen Museum einen wirklich hinreichenden Begriff von der betreffenden ausländischen Kunst geben könnte, als ob für unsere Künstler nicht tausend andere Sachen viel notwendiger wären als die Kenntnis fremder Kunst, und als ob schliesslich bei den heutigen Verkehrsverhältnissen nicht fast jedermann, der das brennende Bedürfnis dazu fühlt, eine fremde Kunst zu studieren, dies in ihrem Lande bequemer, eingehender und somit in Wirklichkeit auch nutzbringender thun könnte. Nutzbringender insofern, als er im fremden Lande einsehen wird, wie dort Land und Kunst übereinstimmen, letztere, also die Kunst jenes

Landes national ist, ausserhalb desselben nicht nachgeahmt werden kann, wozu so ein paar herausgenommene Bilder bei dem Nachahmungstrieb der Deutschen im allgemeinen und bei der übertriebenen Bewunderung, die sie finden, im besonderen, allzu leicht verführen könnten und thatsächlich auch schon zu sehr verführt haben.

Dass die Kunst national ist, wird man nicht bezweifeln dürfen, wenn man diese Eigenschaft auch der Sprache und der Litteratur eines Volkes beilegt. Dass sie es in Deutschland war und auch jetzt noch oder wieder ist, das beweist die Existenz einer doch nicht so ganz geringen Zahl von Künstlern, deren Schaffen in der angedeuteten Weise auch heute noch, bewusst oder unbewusst, das nationale Wesen in der Kunst bethätigt. (Man wird hoffentlich diese Bethätigung nicht in der blossen Wahl der Motive finden wollen.) Dass allerdings der nationale Charakter der deutschen Kunst, wenn sie der Bedeutung des deutschen Volkes entsprechen soll, sich schärfer wird ausprägen müssen, das wird man nicht leugnen können. Dass darauf hingearbeitet werden muss, wird der zugeben, der in der Kunst mehr als ein blosses Spielzeug für müssige Stunden erblickt, der in ihr auch nicht nur den Ausdruck des uralten menschlichen Triebes zum Schmücken sieht, sondern sie als eine wichtige und beachtenswerte Aeusserung des menschlichen Geistes als solchen betrachtet, eine Aeusserung, die nicht bloss Interesse verdient als Resultat, sondern vielmehr noch in ihrer Wirkung als Ursache oder als Mittel. Dass solchen Aeusserungen die Wege gewiesen werden müssen, so gut, wie der Sprache des Menschen, auf deren Lehre und Ausbildung man doch auch (vielleicht ebenfalls nur zu wenig) Wert legt, das scheint allerdings merkwürdigerweise hier und da verkannt zu werden. Hier übt man eine Toleranz, die man sehr vielen anderen Dingen gegenüber nicht übt. Dass man es thut, ist vielleicht die Folge mangelnder Gewöhnung an die Kunst, häufig sicherlich die Folge mangelnden Verständnisses. Wer die deutsche Sprache in ihrer Schönheit und ihrem Reichtum kennen gelernt hat, wird das Lallen seiner Kinder auszubilden suchen, das rohe Gewäsch des Ungebildeten abweisen. In der Kunst glaubt man das Entsprechende jedesmal als Offenbarung abstaunen zu müssen, besonders, wenn es sich ausländisch gebärdet, etwa so, wie ein Bauer es bewundert,

wenn ein kleines Kind ein paar fremde Worte plappern kann.

Erziehung des Volkes zur Kunst, und zwar beginnend mit der Unterweisung in der deutschen Kunst, ist da das erste Mittel. Wird das Volk (Volk im allerweitesten Sinne) wissen, was es an seiner alten deutschen Kunst hat, wird es ihre Sprache gelernt haben, wird es überhaupt erst einmal wissen, dass es eine solche Muttersprache in der Kunst giebt, so werden alle unsere Künstler von selbst mit Freuden in dieser ihrer ureigenen Sprache singen und sagen, und dann wird jede deutsche Kunst auch national sein.



Loccum

Ein lutherisches Kloster und ein Denkmal
protestantisch-kirchlicher Malerei

Ein lutherisches Kloster, das scheint widersinnig, und fast ebenso sonderbar klingt es, wenn man von einer protestantischen religiösen Malerei spricht. Bei dem Begriff der religiösen Kunst, insbesondere der Malerei, denkt man ja unwillkürlich und nicht mit Unrecht fast ausschliesslich an die katholische. Ist es doch hauptsächlich die katholische Kirche gewesen, die fast seit dem Niedergang der römischen Reiche der Malerei ihre Aufgaben zugewiesen hat, im Süden, wie im Norden, die hierbei nur zu gewissen Zeiten und an einzelnen Orten von bürgerlichen Gemeinwesen, ausnahmsweise auch von mächtigen weltlichen Herrschern unterstützt oder abgelöst worden ist. So wenig die Reformatoren, mit Ausnahme des einen Calvin, den Künsten abgeneigt waren, so konnte es doch bei ihrem Streben nach Vereinfachung der Lehre sowohl wie des Kultus nicht ausbleiben, dass auch die prunkvollen Ausstattungen der Kirchen unterblieben. Die Verhältnisse der protestantischen Gemeinden selbst, wie sie sich allmählich entwickelten, waren dann schon ganz und gar nicht der Art, dass sie Geld für rein äusserliche und relativ überflüssige Dinge, wie künstlerische Ausschmückungen der zum Kultus oder zu Versammlungen dienenden Räume nun doch einmal sind, übrig gehabt hätten, ganz abgesehen davon, dass ganz Deutschland, das Mutterland des Protestantismus, nach dem 30jährigen Kriege es bis in das neunzehnte Jahrhundert ohnehin zu einer eigentlichen Kunstblüte kaum irgendwo wieder gebracht hat. In den Niederlanden, wo Reichtum und Kunstsinn übrig geblieben waren, hatte wiederum der bilderfeindliche Einfluss Calvins am stärksten gewirkt (bekannt genug sind ja die traurigen Ausschreitungen der Bilderstürmer) und so würde es schwer halten, selbst wenn man Dürer, Cranach und Andere für den Protestantismus in Anspruch nehmen wollte, eine eigentlich protestantisch-kirchliche Malerei nachzuweisen. Auch die meisten protestantischen Maler neuerer Zeit, die

das Leben Christi oder die biblischen Geschichten darstellten, haben sich in ihrer Formengabe wie in ihrer Auffassung fast ganz an die katholischen Vorbilder aus früherer oder späterer Zeit angeschlossen.

Und doch, in dem einsamen, hannoverschen Dorfe Loccum findet sich eine merkwürdige Stätte, an der die beiden so widersinnig und sonderbar scheinenden Dinge vereint sind, ein lutherisches Kloster und ein monumentales Werk protestantisch-religiöser Malerei von einer Kraft und Bedeutung, dass, wenn überhaupt, von hier aus dieser neue Zweig der deutschen Kunst erwachsen muss und seine Geschichte von hier aus gerechnet werden wird.

Loccum liegt etwa sechs Meilen nordwestlich von Hannover, drei Meilen nordöstlich von Minden am Anfange der norddeutschen Tiefebene. Es berührte in unserer Zeit des Verkehrs und der elektrischen Bahnen wunderlich, wenn man, um dahin zu gelangen, bis vor kurzem noch neben Eisenbahn und Kleinbahn auch zuguterletzt noch die Post benutzen musste, um von dem freundlichen Bad Rehburg aus die zwischenliegende Terrainerhöhung zu übersteigen. Freilich sind die Tage dieser Post, damit allerdings auch die der wundersamen und anmutigen Waldeinsamkeit Loccums, heute vorüber. Seit einem Jahre berührt die Kleinbahn, die zuerst von Wunstorf aus nur bis Rehburg ging, auch Loccum.

Die Geschichte des Dorfes, oder besser gesagt des Klosters, denn das war Loccum in erster Linie, geht ins graue Mittelalter zurück und ist interessant genug, um ganz kurz wenigstens berührt zu werden. Von Volkerode bei Mühlhausen in Thüringen kamen im Jahre 1163 Cisterziensermönche und gründeten nach zweimal aufgegebenen Niederlassungen in der Nähe das heute noch aufrecht stehende Kloster, dessen Boden nebst drei Dörfern vom Grafen Wilbrandus de Halremunt der Jungfrau Maria, dem heiligen Georg und den Brüdern dargebracht worden war. Erst im Jahre 1240 hatten die Brüder, es mussten nach der alten Ordensregel ein Abt und mindestens zwölf Mönche sein, die Umgegend, die damals als »ein Ort des Schreckens und der wüsten Einöde, der Plünderer und Räuber Aufenthalt« genannt wurde, soweit urbar gemacht, dass sie aus eigenen Steinbrüchen die prächtige Klosterkirche beginnen konnten, deren Bau schon 1277 durch Abt Hermann II.

als vollendet eingeweiht wurde. Die Kirche ist eine über 67 m lange, dreischiffige, romanische Basilika mit Querschiff und je zwei Kapellen an den Seiten des Chores. Der Uebergang zur Gotik macht sich bei ihr trotz der frühen Zeit schon in den Spitzbogen der Gewölbegurten und der Durchgänge zu den Seitenschiffen bemerkbar. Nach Süden schliesst sich ein prächtiger Kreuzgang an, an dessen Aussenseiten die Klostergebäude aufgeführt waren. Diese wie die Kirche zeigen die Eigentümlichkeiten des Cisterzienser-Ordens, dessen Brüder z. B. nicht in gesonderten Zellen, sondern in einem gemeinsamen Schlafraum übernachteten und sich unter Anderem auch darin von den Benediktinern, von denen sie ausgegangen waren, unterschieden.

Unter wechselnden Schicksalen vergingen die Jahre und Jahrhunderte. Die Blüte des Klosters fiel in die erste Zeit; im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert sank es von seiner Höhe herab; Unruhen im Innern und Fehden nach aussen waren die Ursachen, bis zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts wieder eine bessere Zeit kam, als man beschlossen hatte, keine Adeligen mehr ins Kloster aufzunehmen, und auch die Aebte von bürgerlicher Herkunft waren.

Als mit dem Auftreten der Reformation die ganzen Lande in der Nachbarschaft unter Ernst von Braunschweig-Lüneburg, dem Bekenner, und den alten Gegnern Loccums, den Grafen von Hoya, zum Protestantismus übergingen, da wandte Kaiser Karl V. dem Kloster seine besondere Aufmerksamkeit zu und hoffte in ihm einen Stützpunkt der alten Lehre zu erhalten. Aber der neue Geist liess sich durch die Klostermauern umsoweniger zurückhalten, als er schon im Innern derselben mächtig geworden war, und eine der merkwürdigsten Episoden in der Geschichte der Reformation ist wohl dieser langsame, gleichsam selbstverständliche Uebertritt der Loccumer Mönche zum Luthertum. Sie rechneten sich nach wie vor zum Cisterzienser-Orden und liessen sich noch 1601 auf dem Generalkapitel des Ordens durch einen benachbarten Abt vertreten, aber schon lange vorher waren einzelne Mönche ausgetreten, so 1543 Antonius Corvinus, 1536 schon ein Ludolph Herzog, 1587 Jakob Harmening, welcher heiratete und in Minden evangelischer Prediger wurde. Allmählich schaffte man im Kloster selbst eine katholische Einrichtung

nach der andern ab, die Fasten, das Messopfer, den Marienkultus, die Anbetung der Heiligen, die Seelenmessen u. s. w.*) und begann in deutscher Sprache zu predigen. Als dann Herzog Friedrich Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel (sein Grossvater Julius hatte Calenberg geerbt, dessen Herzöge die Schutzherren des Klosters schon vor 1530 unter Anerkennung von dessen Rechten geworden waren) die Regierung übernahm, da versprachen die von ihm bei der Huldigung des Klosters ausgestellten Reversalien in Sachen der Religion, dass Abt, Prior und Konvent bei der Augsburgischen Konfession verharren sollten. Und dabei blieb es trotz der mehr platonischen und ergebnislosen Verhandlungen des ehrgeizigen und eitlen, aber doch auch thatkräftigen Abtes Gerhard Molan mit Spinola und Bossuet zum Zweck einer Wiedervereinigung der evangelischen und katholischen Kirche, an denen sich auch Leibniz beteiligte.

Schliesslich ist nach mancherlei Umwandlungen das heutige Prediger-Seminar entstanden, in welchem zwölf junge, lutherische Theologen nach dem bestandenen ersten Examen für zwei Jahre Aufnahme und weitere Vorbildung für ihren künftigen Beruf finden.**) Noch immer steht an der Spitze ein Abt, der in Hannover residiert, wo das Kloster schon im Jahre 1224 ein Haus erwarb, den Loccumer Hof, und von den alten Mönchsgebräuchen ist heute noch eine Hora übrig geblieben, die von den Konventualen, an deren Spitze ein Studiendirektor steht, allabendlich um 6 Uhr im Chorgestühl der alten Klosterkirche gesungen wird. Dort steht auch noch neben dem Altar unberührt ein uraltes, ehemals wunderthätiges Madonnenbild aus Holz, wie in den Seitenkapellen und der Vorhalle verschiedene reizvolle, geschnitzte Holzaltäre sich befinden, die noch in den fünfziger Jahren pietätvoll restauriert und sogar mit schön gemalten Heiligenfiguren ausgestattet wurden. Der Abt trägt bei seiner Einführung eine bischöfliche Mitra mit Inful und Stab.

Aber so wunderlich und gleichsam widerspruchsvoll und bei allen scheinbaren Widersprüchen doch in sich harmonisch geschlossen und in seinen Resultaten segensreich dieses lutherische Prediger-Seminar sein mag, so

*) Vergl.: C. F. Th. Schuster: Die Ausbildung der Theologen im Prediger-Seminar des Klosters Loccum etc. Hannover 1876.

**) Das Kloster Loccum. Von A. O. Schlütersche Buchdruckerei. Hannover.

interessant die architektonischen Schönheiten der alten Cisterzienserkirche und manches zugehörigen, alten Gebäudes auch sind, das, was als ganz neu, ganz eigenartig und als vielversprechende Grundlage eines wichtigen Zweiges der deutschen Kunst hier auf dem alten Kulturboden erwachsen ist, das sind die Wandgemälde, welche Eduard von Gebhardt, Professor an der Akademie zu Düsseldorf, in den Jahren 1884—1892 hier im Auftrag der preussischen Regierung geschaffen hat.

Es ist ein mässig grosser, kaum 10 m breiter und langer, quadratischer uralter Raum, der dem Künstler zugewiesen wurde. Ursprünglich war er ein Teil des romanisch angelegten Refektoriums der »barbati« (Laienbrüder), das mindestens dreimal so lang war, als breit. Jedes der Kreuzgewölbe, durch die das Refektorium eingedeckt war, wurde von einer einfachen Säule mit rohem, romanischem Würfelkapitäl getragen. Beim Umbau des Klosters ist nur dieses eine Drittel des Raumes übrig geblieben, das später als Küche gedient hat. Bei einem erneuten Umbau im vorigen Jahrhundert sind auch die ursprünglichen zwei romanischen Fenster in drei ganz moderne umgewandelt worden, um sie mit den übrigen Fenstern des Neubaues nach Aussen in Einklang zu bringen. Diese drei nach Süden gehenden Fenster spenden dem etwa in Schultertiefe unter dem Boden liegenden Saal reichliches Licht.

Jede der Wände ist durch einen Pilaster in zwei Hälften geteilt und in jeder Hälfte bleibt über dem halbmannshohen einfach in Marmornachahmung gemalten Sockel die Bildfläche, die ein stark überhöhter Halbkreis von etwa 4 m Durchmesser ist.

Der Grundgedanke, von dem der Künstler bei der Wahl seiner Motive und der Anordnung der Bilder ausging, war, entsprechend der jetzigen Bedeutung des Klosters als Predigerseminar, solche Scenen aus dem Leben Christi darzustellen, die den Heiland als Vorbild eines Predigers erscheinen lassen. So ist gleich beim Eintritt links die Bergpredigt gemalt, die sich in der Komposition auf die, von der Thür abgetrennte rechte Wandseite hinüberzieht. Auf dieser Seite (wenn man im Innern steht, mit dem Gesicht gegen die Bilder, ist es der von der Thüre links liegende Wandteil) sieht man Johannes den Täufer, den letzten Mann des alten Bundes, der seine Jünger Christo

zuführt. Der Eingangswand gegenüber ist Christus dargestellt, links, wie er heiligen Eifers voll, seines Vaters Haus von den Wechslern und Krämern reinigt, Joh. 2, 14. ff.; rechts, wie er bei der Hochzeit zu Kana (Joh. 2) das Haus der Familie heiligt. Die Bilder an der den Fenstern gegenüberliegenden Wand beziehen sich auf die Thätigkeit des protestantischen Seelsorgers, der Hilfe in leiblicher und geistiger Not bringt. Links: Christus heilt den Gichtbrüchigen, Matth. 9, 2. 3., wobei besonders nicht sowohl die körperliche Heilung betont sein soll, als vielmehr die Vergebung der Sünden nach den Worten: »Welches ist leichter zu sagen, dir sind deine Sünden vergeben oder zu sagen, steh auf und wandele?« So soll auch der Prediger den Stachel des körperlichen Leides in der Sünde suchen und ihn da bekämpfen. Rechts ist, als Helfer in geistiger Not, Christus mit der Ehebrecherin (Joh. 8) dargestellt, womit die Mahnung an die evangelische Gemeinde und ihren Prediger gerichtet ist, nicht in der Verurteilung des Sünders, sondern in der Selbstprüfung ihre Hauptaufgabe zu suchen. Die Fensterwand zeigt Christum, wie er vom Kreuz herab dem Schächer die Verheissung des ewigen Lebens giebt und deutet damit auf die grösste Aufgabe des Geistlichen hin, Trost in Todesnot zu spenden.

Erst als die sieben Bilder vollendet waren, fand der Künstler, dass sie sich sehr wohl auch mit dem Vaterunser verbinden liessen, und so schrieb er denn unter jedes Bild eine Bitte des Vaterunsers, ausserdem aber noch zur Erläuterung oben neben jedes Bild an die Gewölbezwickel je zwei Sprüche in goldenen, altertümlichen Buchstaben. Auf die Bilder sowohl, wie auch auf die Sprüche beziehen sich symbolisch die ornamentalen Pflanzen, welche die untersten Zipfel der Zwickel ausfüllen. So finden wir an dem Bilde Johannis des Täufers Schilfpflanzen, die sich auf das Wort beziehen Matth. 11, 7: Wolltet ihr ein Rohr sehen, das der Wind hin und her wehet? Oben links steht: »Hüter, ist die Nacht schier hin?« rechts: »Es wird ein Stern aus Jakob aufgehen« und unten der Anfang des Gebetes »Vater unser, der Du bist im Himmel« und »Geheiligt werde Dein Name«. Die Bergpredigt hat in den Zwickeln unten den Weinstock nach Joh. 15, 5: »Ich bin der Weinstock und ihr seid die Reben«. Darüber steht links: »Wann werde ich dahin kommen, dass ich Gottes Angesicht schaue« und

rechts: »Er weidet mich auf einer grünen Aue«. Darunter die zweite Bitte aus dem Vaterunser »Dein Reich komme!« Auf der gegenüberliegenden Wand beginnt links die Austreibung aus dem Tempel mit Sonnenblumen an beiden Seiten, als Symbolen des Lichts, das in Christus aufgegangen ist, und links oben der Spruch: »Verwirf mich nicht von Deinem Angesicht!« rechts: »Mache Dich auf, werde Licht!« Darunter die dritte Bitte »Dein Wille geschehe, wie im Himmel also auch auf Erden«.

Auf dieses Bild folgt die Hochzeit zu Kana; zu beiden Seiten Rosen und die Sprüche: links, »Also wird gesegnet sein der Mann, der sich auf den Herrn verlässt«; rechts »Deine Rechte sind mein Lied im Hause meiner Wallfahrt«. Der letzte Spruch giebt den singenden Jünglingen und Jungfrauen gewissermassen den Text, und der könnte nicht leicht passender gewählt sein. Auf dem Bilde selbst steht als Festgruss, der sich auch wieder auf den ganzen Raum anwenden liesse und das ganze Gebäude: »Ich und mein Haus wollen dem Herrn dienen«. Darunter die vierte Bitte, die auch gerade hier eine tiefe Bedeutung hat: »Unser täglich Brot gieb uns heute«. Die anstossende Wand zeigt zunächst links die Heilung des Gichtbrüchigen mit Disteln an den Seiten und den Sprüchen, links: »Darum harret der Herr, dass er Euch gnädig sei« und rechts: »Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz«; darunter: »Vergieb uns unsere Schuld«, wieder passend zu der Auffassung körperlichen Leides, als Erziehungsmittel zur Besserung. Daneben die Ehebrecherin mit dem Apfelbaum und der Schlange an den Seiten und links der Spruch: »Wo soll ich hinfliehen vor Deinem Angesicht«, rechts: »Schaffe in mir, Gott, ein reines, Herz«. Darunter die sechste Bitte: »Führe uns nicht in Versuchung«.

Die an der Fensterwand befindlichen Streifen sind, wie gesagt, von der Passion eingenommen, und wohl nicht mit Unrecht schien dem Künstler dieser Platz und dieses Bild als am Geeignetsten, um des Dr. Martin Luther zu gedenken, indem er über den Fenstern seine zwei Lieder anbrachte, welche die beiden Hauptzüge seines Wesens charakterisieren, seine Festigkeit und Treue und die Erleuchtung, Eigenschaften, die sich auch auf den doppelten Zweck der Fenster beziehen: sie schützen nach aussen hin und lassen doch das Licht herein. Auch weist Luthers Lehre immer

wieder auf die Bedeutung des Opfertodes Christi hin. So finden wir hier oben an den Seiten die Verse: »Du wertes Licht, gieb uns Deinen Schein« und »Lehr' uns Jesum Christum kennen allein«; auf der anderen Seite: »Eine feste Burg ist unser Gott« und »Er hilft uns frei aus aller Not«. Darunter die letzte Bitte: »Erlöse uns von den Uebeln« und in den Ecken die Passionsblume. Damit ist nun aber der Schmuck an Bildern und Sprüchen noch nicht erschöpft. Es bleiben noch die Malereien der Gewölbekappen, die sich über der Mittelsäule und über jedem der vier Wandmittelpfeiler erheben. An der Säule findet sich gegenüber der Bergpredigt Petrus mit dem Spruch: »Diesen Jesum hat Gott auferweckt, dess sind wir alle Zeugen«, neben ihm, gegenüber der Fensterwand, Matthäus: »Alle Propheten und das Gesetz haben geweissagt bis auf Johannes«. Es folgt Paulus: »Wir sehn jetzt durch einen Spiegel in einem dunkeln Wort, dann aber von Angesicht zu Angesicht«. Zuletzt Johannes der Evangelist mit dem Spruch: »Es spricht, der solches zeuget: Ja ich komme bald, Amen, ja komme Herr Jesu«. Die Gestalten der beiden hervorragendsten Jünger Christi sind statt der beiden andern Evangelisten gewählt, da diese, Lukas und Markus, als Schüler des Paulus bezw. Petrus anzusehen sind.

Ihnen gegenüber sind vier Persönlichkeiten aus den Vorfahren Christi auf den Gewölben der Wandpfeiler angebracht, nämlich Noah, gegenüber Paulus, mit den Versen »Und wenn es kommt, dass ich Wolken über die Erde führen werde, so soll man meinen Bogen sehn in den Wolken«. Beziehung zwischen Noah, dem Erbauer der Arche, dem Zufluchtsort der Gott wohlgefälligen Menschen, und den unter ihm befindlichen Bildern der Tempelreinigung und Hausweihe, liegen nicht allzufern. Es folgt an der nächsten Wand über den Bildern, welche sich auf Christi Hilfe in geistiger und leiblicher Not beziehen: Abraham, im Begriff, seinen Knaben Isaak zu opfern mit der Verheissung »Durch Deinen Samen sollen alle Völker auf Erden gesegnet werden, darum, dass Du meiner Stimme gehorcht hast«. Ueber den Bildern der Bergpredigt ist der königliche Sänger David angebracht, mit den ebenfalls auf ihn, wie auf die Bilder passenden Worten, die gewissermassen auch wieder dem ganzen Raume und überhaupt der heutigen Bedeutung des Stiftes gelten: »Das ist ein

köstlich Ding, dem Herrn danken, und lobsingen Deinem Namen, Du Höchster«. An der Fensterwand endlich sehn wir die Mutter Christi mit dem Kinde und den echt evangelischen Worten: »Maria aber behielt alle diese Worte und bewegte sie in ihrem Herzen«.

Ist damit in kurzen Zügen der geistige Inhalt der Bilder, der Grundgedanke, der das ganze Werk einheitlich zusammenfasst, gegeben, so sind die künstlerischen Eigenschaften, die sich hier entwickeln, nicht minder reich und grossartig. Der Künstler zeigt hier jene Grösse der Auffassung, wie sie aus seinem »Abendmahl« und der »Himmelfahrt« bekannt ist, aber die Aufgabe, einen ganzen Saal auszumalen, gab ihm auch die Gelegenheit, zum erstenmal praktisch alle jene Beobachtungen zu verwerten, die er vor den monumentalen Wandmalereien der Frührenaissance in Italien gesammelt, die Theorie zu bewähren, die er aus jenen Beobachtungen gewonnen hatte. Und das ist ihm in jeder Beziehung auf das Glänzendste gelungen. In voller Harmonie breitet sich der Raum vor dem Blick des Eintretenden aus. Das niedrige Gewölbe, dessen Grund ein tiefes Blauschwarz ist, scheint wie der nächtliche Himmel sich zu öffnen; wie Sternbilder oder phantastische Wolkenformen schweben an ihm die ernsten Gestalten der Patriarchen und Apostel. In lichter Klarheit dagegen erweitern sich die Wände zu den reichen und tiefen Innenräumen oder der klaren Landschaft, in denen wir Christus leibhaftig wandeln zu sehen glauben, unter Menschen, die uns gleich sind, die wir zu kennen vermeinen, auch wo wir nicht wirklich bekannte Gesichter unter ihnen entdecken.

Vielleicht sind die beiden Bilder, auf die der Blick zuerst fällt, auch die besten, sofern von einem Gut und Besser hier überhaupt die Rede sein kann, denn wie Verse eines gewaltigen Chorals erheben sich in vollendeter Harmonie die Gestalten und Farben aller der Bilder an den Wänden. In lebhaftester Bewegung eilen und rennen auf der »Austreibung aus dem Tempel« die verjagten Wechsler und Verkäufer samt ihren Ochsen und Schafen. In mächtiger Gestalt, ganz in die rote Farbe des Zornes gekleidet und mit energischer Gebärde schwingt Christus die Geissel aus Stricken, von der Johannes spricht, und treibt sie alle zum Tempel hinaus, so recht die Verkörperung des Wortes:

»Der Eifer um Dein Haus hat mich gefressen«. In der Luft flattern die Tauben, aber von den Seiten eilen schon die Gläubigen in das gesäuberte Gotteshaus. Ganz im Hintergrund erblickt man sogar den jetzigen Abt von Loccum mit seiner Gattin, der nur darauf zu warten scheint, dass er seines Amtes wieder walten kann.

Ganz im Gegensatz zu dieser leidenschaftlich bewegten Scene steht die Hochzeitsfeier auf dem folgenden Bilde. Hier ist Christus der milde Freund und Schützer des christlichen Hauses, und die Rede und Gegenrede zwischen ihm und dem Bräutigam könnte man in den Versen finden, mit denen das Bild überschrieben ist. Die Gruppe des Herrn und des jungen Paares bilden den Mittelpunkt, links stehen in ehrerbietiger Erwartung die Hochzeitsgäste und rechts hinter der gedeckten Tafel erscheint der Zug der kerzentragenden und singenden Jünglinge und Jungfrauen. Ueberwiegen in dem ersten Bilde lebhafte starke Farben, so scheint das Kolorit dieses ganz in ruhigen harmonischen Klängen gehaltenen Bildes den Frieden und das Glück des friedlichen Festes auszusprechen.

Die nächste Darstellung ist »die Heilung des Gichtbrüchigen« nach Markus 2. Eine lebhaft bewegte Volksmenge umlagert die offene Laube, in die der Künstler die Scene verlegt. Die Schriftgelehrten stecken die Köpfe zusammen, aber das Volk blickt voll Neugierde auf den Mann, der nicht nur zu heilen vermag, sondern auch die Sünde vergiebt. Links am unteren Rande des Bildes unter den Zuschauern sieht man die Bildnisse der beiden Männer, welche in vollem Verständnis und richtiger Würdigung von Gebhardts Bedeutung ihn das Werk beginnen liessen, als er selbst noch seiner Kraft misstraute, die es durch ihren amtlichen Einfluss ermöglichten, dass es in so vollendeter Weise ausgeführt werden konnte; es sind die Geheimen Räte Schöne und Jordan aus dem Kultusministerium. Namentlich letzterem fühlt der Künstler sich verpflichtet, nicht nur für das thatkräftige Interesse, mit dem Jordan die Arbeit förderte, sondern auch für die, auf den ersten Blick verwunderlich scheinende Wahl des weltabgelegenen Ortes für die Ausführung eines solchen grossangelegten Werkes. Dem Geheimrat Jordan schreibt v. Gebhardt die bewusste Absicht zu, in der klösterlichen Stille der, durch keinerlei Weltgetriebe unterbrochenen Einsamkeit, ein Zusammen-

leben und Zusammenwirken und dadurch eine gegenseitige Annäherung von Kunst und Theologie hervorgerufen haben zu wollen. Das ist denn auch in überraschender Weise gelungen und als unvergängliches Zeichen dieses geistigen Zusammenwirkens, wie es in alter Zeit die Regel war, wie es aber die Verhältnisse des heutigen Lebens fast nirgendwo mehr ermöglichen, sind die Bilder in Loccum nicht nur als das hervorragendste Werk des Künstlers zu betrachten, sie sind auch ein unvergängliches Denkmal für eine verständnisvolle, feinsinnige Förderung und Auffassung der Kunst, die dem Maler wie dem Regierungsbeamten in gleicher Weise zum Ruhme gereichen.

Auf derselben Wand folgt die Geschichte der Ehebrecherin nach Joh. 8. Es ist eine romanische Kirche, das Chorgestühl ist das der Loccumer Klosterkirche, in der der Herr sitzt. Zu seinen Füssen liegt zusammengekauert das schuldige Weib, hinter beiden sieht man die hämischen Pharisäer und die mit Steinen bewaffnete Menge. Christus richtet sich gerade auf, nachdem er mit dem Finger auf der Erde geschrieben hat und beschämt seine Widersacher und das blutgierige Volk mit dem grossen Wort: »Wer unter Euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie.« Auf die Erde aber hatte er geschrieben: »So Du willst Sünde zurechnen«.

Die Eingangswand ist durch die beiden als ein Bild zu betrachtenden Gemälde von Johannes dem Täufer, wie er auf Christum hinweist, und von der Bergpredigt eingenommen. Links tritt der Täufer mit seinen Jüngern aus dem finstern Fichtenwald hervor, nach rechts öffnet sich eine weite, echt deutsche Landschaft, aus der im Hintergrund die Flügel einer Windmühle hervorragen, wie sie noch heute bei Loccum steht. Um den Herrn, der rechts auf erhöhtem Rasensitz Platz genommen hat, schart sich die Menge und auch hier wieder sind es keine Fremden, nicht ist es das jüdische Volk von damals, das den Worten Christi, den Seligpreisungen lauscht, sondern es sind die Zeitgenossen, die Freunde des Malers, er selbst und seine Familie, die wir unter den aufmerksam Horchenden erkennen. Links in der Ecke die »hospites« von Loccum mit ihren eigenartigen Mützchen, die sie »Bewusstsein« nennen, darunter die Mitglieder der Düsseldorfer Akademie, von denen inzwischen auch schon der Eine und der Andere

nicht mehr unter den Lebenden weilt, und der Maler mit seiner Frau und seinen Kindern links oben nach der Mitte zu.

Leicht und heiter sind die Farben auf dieser Wand, das Kolorit hell ohne die starken Gegensätze, wie etwa bei der Austreibung aus dem Tempel gegenüber. Etwas, wie die beruhigende Gewissheit, die fröhliche Botschaft, die aus den Worten der Bergpredigt dem Gläubigen herüberklingt, liegt in dem Duft, der über die Landschaft und die Versammlung ausgebreitet scheint.

Die letzte, die Fensterwand, bot zur Bemalung nur drei schmale Streifen und ein Drittel der halbkreisförmigen Wand in der Ecke. Hier hat der Künstler die Kreuzigung gemalt und in ihr wieder den Moment, da Christus, des eigenen Schmerzes nicht gedenkend, noch Trost spendet, da er dem Schächer verheisst: »Wahrlich ich sage dir, Heute wirst du mit mir im Paradiese sein«. Mit einem unbeschreiblichen Ausdruck des Vertrauens und des Glaubens in den groben Zügen blickt der gemarterte Schächer zu dem Erlöser hinüber. Mit der freigebliebenen Hand tastet er nach dem Kreuz Christi, ein feiner Zug des Künstlers voll tiefsten Erkennens der roheren Menschennatur, die ausser dem geistlichen Trost bei aller Gläubigkeit auch etwas Körperliches fassen und halten will.

So schliesst der Ring der Gemälde in dem alten Refektorium zu Loccum. Es ist ein merkwürdiges und bedeutsames Werk, das der Düsseldorfer Künstler hier vollendet hat. Wie sich ihm in Bezug auf Eigenartigkeit der äusseren Umgebung in Deutschland so leicht nichts an die Seite stellen kann, so nimmt es auch in künstlerischer Beziehung eine durchaus originelle und hervorragende Stellung ein, und, wie es jetzt schon das Ziel zahlreicher Besucher, namentlich aus dem Norden und Osten Deutschlands ist, so wird es für alle Zeit als die Ausgangsstätte einer protestantisch-kirchlichen Monumentalmalerei, der hoffentlich zahlreiche ähnliche Werke entspriessen werden, einen doppelten Ruhm bewahren.

ZWEITER TEIL

AUS ITALIEN

Salve cara deo tellus . . . .
(Petrarca, Epist. poet. lib. III)

Einiges über italienische Thürklopfer

So jung die neue kunstgewerbliche Bewegung auch ist, so können wir uns doch kaum mehr in jene, gar nicht so weit zurückliegende Zeit versetzen, wo unsere Künstler und Handwerker, wie mit Blindheit geschlagen, an den zahlreichen und schönen Erzeugnissen des Kunstgewerbes früherer Perioden vorübergingen und wo sie mit Verachtung auf Zeiten herabsahen, die in dieser Beziehung viel mehr geleistet haben, als man vor fünfundvierzig Jahren bei uns zu leisten auch nur die Absicht hatte. Zopf und Rokoko waren damals in der Kunst geradezu Bezeichnungen für etwas Abgeschmacktes und Unkünstlerisches geworden, während man jetzt eingesehen hat, um wie viel uns diese so verachteten Zeiten künstlerisch und gerade in Bezug auf das Dekorative voraus waren. Von Renaissance sprach man damals nur in Bezug auf Malerei und Architektur, und trotz des obligaten Studienaufenthaltes in Italien sahen unsere Maler dort nur die braun gewordenen Bilder, und malten neue von vornherein so braun wie möglich. Die Architekten wussten aus den allerdings unter anderen klimatischen Verhältnissen entstandenen Bauwerken auch nicht viel für sich zu finden, und die Kunsthandwerker — ja, die gab es eben vor fünfundvierzig Jahren noch gar nicht, und es war ein Mann wie Semper nötig, um einem ganzen Jahrhundert für die unendlichen Schätze der kleinen Kunst, die in Italien und nicht weniger in Deutschland selbst, seit Jahrhunderten sich angesammelt hatten, endlich die Augen zu öffnen, und gleichzeitig damit die Notwendigkeit einer Wiederbelebung des Kunstgewerbes überhaupt zu betonen.

Wenn Italien in Bezug auf Interesse einen Vorrang verdient, so ist dies zunächst aus dem rein äusserlichen Grunde der Fall, weil dort diese Erzeugnisse des künstlerisch ausgestatteten Gewerbes von der Zeit ihrer Entstehung her bis auf den heutigen Tag mehr erhalten und im Gebrauch geblieben sind, als dies bei uns der Fall

sein konnte, wie denn das ganze Land, trotz seiner geschichtlichen Umwälzungen, im häuslichen Leben viel konservativer gewesen und geblieben ist, als es bei Deutschland, das ja immer und ewig von fremden Sitten sich beeinflussen liess, möglich war. Das gilt von der Sprache, die seit Dante fast dieselbe geblieben ist, das gilt von den Gebräuchen (nicht zuletzt von den religiösen), die zum grossen Teil noch aus dem Altertum stammen, das gilt von den Formen und von der Ausschmückung vieler zum täglichen Gebrauch bestimmten Gegenstände. Die Schwefelwasser- und Limonadeverkäufer in Neapel haben noch dieselben Thonkrüge, wie man sie in Pompeji ausgräbt, während wir unsere schönen, mittelalterlichen Krugformen aufgegeben und die scheusslichen Selterswasserkrüge mit ihren verkrüppelten Hälsen und unbrauchbar kleinen Henkeln, sowie die stumpfsinnigen bayerischen Masskrüge in allgemeinen Gebrauch genommen haben. Auf Santa Lucia sieht man heute dieselben pompös-einfachen Kupferbecken mit Löwenköpfchen und -füsschen, deren Vorfahren im Neapler Museum stehen, während unsere Spülbecken, seien sie von Blech oder von Kupfer, immer dieselbe nichtssagende, unsympathische, der Holzbütte entlehnte Form zeigen.

Die metallenen Verzierungen der Bauwerke sind in Italien fast überall noch an Ort und Stelle, während in Deutschland gerade noch zuletzt, zur Zeit des politischen und sozialen Aufschwunges nach den grossen Kriegen, unendlich viel zerstört wurde, was dann allerdings nach einigen Jahren aus dem Schutt wieder aufgelesen und in den neu entstehenden Gewerbemuseen untergebracht wurde. Das Uebriggebliebene wird jetzt, wo es angeht, natürlich sorgsam geschont und bleibt namentlich an den klassischen Stätten altdeutschen Gewerbefleisses, z. B. in Nürnberg, im Zusammenhang erhalten, aber Vieles ist zu Grunde gegangen, und Vieles liegt noch unbeachtet in den winkeligen, schmutzigen, herabgekommenen Strassen unserer älteren Städte, deren neuere und neueste Strassen seit dem Anfang des vorigen Jahrhunderts sich durch sprichwörtlich gewordene Oede und vornehm sein wollende Langweiligkeit auszeichnen zu müssen glaubten, bis man denn nun in ganz neuer Zeit wieder hier und da anfängt, in der alten Weise die neu entstehenden Gebäude mit metallenen Thoren, Fenstergittern,

Thürbeschlägen, Laternen und dergleichen auszustatten; recht oft freilich noch in einer Weise, bei der der gute Wille für den Mangel an Stil- und Formgefühl entschädigen muss. In Italien, speziell in Toscana, der klassischen Wiege der »Wiedergeburt«, sind die Strassen und die Häuser seit jener Blütezeit grösstenteils unverändert stehen geblieben. Bei der soliden und kostbaren Bauart, fast ausschliesslich aus Haustein, konnten weder Feuersbrünste noch Spekulationswut so bald ganze Viertel vom Boden verschwinden lassen, und wo neuerdings aus sanitären Rücksichten in einigen Städten mit den alten Handelsvierteln etwas aufgeräumt wird, da geschieht der Abbruch mit grösster Vorsicht, und alles Rettenswerte wird gerettet.

So finden wir denn in Florenz, in Bologna, in Siena, selbst in Turin, ganz zu geschweigen von den kleineren, der grossen Strasse abgelegenen Städten, sowie in dem republikanischen Venedig, das ja seinen Entwicklungsgang für sich hatte, nicht bloss Häuser und Strassen, sondern ganze Stadtteile fast unverändert. Da sind die Mauern, die Thore und Thüren mit allem, was darum und daran hängt, noch die alten, und die Inneneinrichtungen sind es zum Teil, soweit sie aus dauerhaftem Material bestehen, auch noch.

Unter diesen Beschlägen der Hausthüren und Thore spielen seit ältester Zeit eine grosse Rolle die Thürklopfer. Noch zu Anfang des vorigen Jahrhunderts war die Sitte, an Thüren von Privatgebäuden Glocken anzubringen, weniger häufig als die, sich der Thürklopfer zu bedienen. Am frühesten scheinen an den Klosterpforten Glocken vorzukommen, in der Regel aber gab der Besucher eines Hauses seinem Wunsche um Einlass durch Schläge an die Thüre, oder in bescheidener Weise durch Klopfen Ausdruck, und es lag nicht fern, für dieses Klopfen ein Instrument an der Thüre selbst anzubringen. Solche Thürklopfer waren in Deutschland, in Frankreich und in Italien durch Jahrhunderte hindurch allgemein üblich, aber Italien gebührt wohl die Anerkennung, dass es zuerst damit begonnen hat, die Thürklopfer ornamental auszuschmücken, sie ununterbrochen durch alle Perioden hindurch zu Schmuckstücken, zur Verzierung der Thüren benutzt und vom Altertum her bis auf diese Tage auch in dauerndem Gebrauch erhalten zu haben.

In Deutschland und in Frankreich, die ja das Instrument von Italien bezogen haben, scheinen jetzt nur die auf dem Lande übrig gebliebenen noch in Gebrauch zu sein, während sie in den Städten überall durch die Hausglocken und in neuester Zeit durch die elektrische Klingel verdrängt wurden.

Das ist eine natürliche Folge der Bauweise. In Italien, wo, wie schon bemerkt, viel mehr alte Gebäude in Gebrauch geblieben sind als anderswo, und wo noch immer vielfach in der alten Weise nachgebaut wird, behält auch der Thürklopfer, welcher der alten Einrichtung entspricht, seine Bedeutung. Häufig werden nämlich dort noch immer nur die oberen Stockwerke bewohnt. Das Erdgeschoss ist eingenommen durch Kaufgewölbe, Niederlagen oder Werkstätten, deren grosse Thore am Tage offen stehen, Nachts aber überhaupt nicht geöffnet zu werden brauchen. Seitwärts führt dann eine kleine Pforte und eine unmittelbar dahinter aufsteigende steinerne Treppe in das Obergeschoss. Hier ist ein Thürklopfer durchaus angebracht und stört durch sein Lärmen weniger, als bei der Bauart unserer Häuser, wo das Erdgeschoss bewohnt ist und hinter der Hausthüre sich ein mehr oder weniger grosser Flur ausdehnt. Bei den Palästen mit ihren grossen Höfen, die dem Pförtner und der Dienerschaft überhaupt zum Aufenthalt dienen, würde eine Glocke geradezu unpraktisch sein.

Wenn nun auch nicht daran zu denken ist, dass die Hausglocke bei uns jemals wieder durch den Thürklopfer verdrängt werden könnte, am allerwenigsten die in neuester Zeit üblich gewordene elektrische Schelle, so wäre es doch wahrlich kein Schade, wenn die zum Teil so schönen Formen der Thürklopfer an unseren Thüren in irgend einer Weise wieder Aufnahme fänden. Unsere Glockenzüge mit ihren langen Strängen sind schon hässlich genug, obwohl auch von ihnen klassische Muster gerade in Toscana existieren, aber der elektrische Läuteapparat mit dem weissen Knopf in der kleinen schwarzen Platte ist nicht nur so langweilig wie möglich, sondern auch ziemlich unpraktisch, besonders seiner Kleinheit wegen. In der That hat man in Berlin begonnen, die Formen der Thürklopfer zur elektrischen Klingel zu benutzen. Freilich handelt es sich ja heutzutage nicht mehr darum, wie in dem ungenierten Mittelalter, mit kräftigen Hammerschlägen die Thüre zu er-

schüttern und das Haus wiederhallen zu machen, sondern nur darum, eine zarte Verbindung der beiden Metallpunkte zu bewerkstelligen, aber eine geringe Modifikation, eine Erhöhung des Gelenkes der Thürklopfer, vielleicht auch das Anbringen einer Feder reicht aus, um sie ohne Weiteres zur elektrischen Klingel tauglich zu machen.

Die Geschichte der Thürklopfer geht bis in das Altertum zurück, wenn wir sie selbst auch erst seit der Renaissancezeit regelmässig, zahlreich und ornamental verwertet wieder angewendet finden. Man kennt als ältestes Exemplar einen aus vorchristlicher Zeit herstammenden, in Capua gefundenen Thürklopfer, der ein Medusenhaupt mit einem Ringe vorstellt, und damit haben wir schon aus dem Altertum die häufigste und am nächsten liegende Darstellungsart, nämlich den von einem Scharnier gehaltenen Ring. Allerdings lässt sich gerade bei dieser Art recht häufig darüber streiten, ob manches Stück ein Thürklopfer oder ein Thürgriff, ein Thürzieher ist oder sein sollte, und es lässt sich gar nicht leugnen, dass bei sehr vielen Exemplaren die Frage offen bleiben muss, vielleicht sogar überhaupt die Frage, was älter ist, der Klopfer oder der Thürgriff, und ob nicht etwa eines ganz ungewollt aus dem anderen entstanden ist. Sicher kann ein Instrument wie der Thürklopfer an der Kanzelthüre von Santa Croce in Florenz ebensogut zum Zuziehen der Thüre dienen, wie zum Anklopfen — abgesehen davon, dass Letzteres gerade hier überhaupt ausgeschlossen scheint — während allerdings bei dem wunderschönen Ring des Thürklopfers vom Palazzo Guadagni in Florenz die ausschliessliche Bestimmung als Klopfer bei aller Einfachheit vollständig zum Ausdruck gekommen ist. Wie es nämlich als die höchste Aufgabe jeder angewandten Kunst betrachtet werden muss, Schönheit mit der grössten Zweckmässigkeit zu verbinden, ja, in der grössten Zweckmässigkeit eben die grösste Schönheit zu finden oder darzustellen, so werden wir bei den schönsten und vollkommensten Exemplaren der Thürklopfer nicht über ihre Bestimmung im Zweifel sein können; aber damit ist nicht ausgeschlossen, dass man zu gewissen Zeiten die beiden ja recht nahe verwandten Aufgaben miteinander zu verbinden und zusammen zu lösen versucht hat, eine Zweideutigkeit, die den zielbewussten Künstlern der italienischen Renaissance immer und überall fern gelegen

hat. Und dieser Zeit verdanken wir denn nun, wie überhaupt die vollkommensten Werke, so auch die schönsten und prächtigsten Thürklopfer. Der Thürklopfer an der Kanzelthüre von Santa Croce in Florenz kann allerdings noch ebensogut Klopfer wie Griff sein, auch ein schöner Thürklopfer am Borgo Santa Croce dortselbst, kann zum Zuziehen der Thür benutzt werden, wenn auch die Bestimmung als Klopfer durch den schwereren, entschieden eher zum Anfassen als zum Umgreifen geeigneten unteren Teil genügend markiert ist. Der prächtige, noch aus dem fünfzehnten Jahrhundert stammende Ring vom Palazzo Guadagni in Florenz aber, so einfach er auch ist, drückt seine Bestimmung mit grösster Klarheit aus. Der runde Wulst, an dem er hängt, deutet seine Beweglichkeit vollkommen an, der stark entwickelte, facettenartig erhöhte untere Teil mit der Florentiner Lilie entspricht dem Zweck des Klopfens aufs entschiedenste und schliesst die Benutzung als Thürzieher vollständig aus. Vorzüglich schön und originell ist auch die Detailverzierung; wenn auch die Fratzen am unteren Teil, sowie der achteckige gekehlte Durchschnitt fast noch an romanische Ideen erinnern, so ist der ganze Eindruck doch der einer Renaissancearbeit.

Diese drei Exemplare, sowie der bereits ein wenig barocke Löwenkopf mit Schlangen aus dem siebzehnten Jahrhundert (venetianisch), stellen die am häufigsten vorkommende und, wie aus dem in Capua gefundenen Stück hervorgeht, auch wohl älteste Form dar, die eines, von einem Scharnier gehaltenen Ringes. Dabei können die Scharnierplatten eine mehr oder weniger grosse Rolle spielen, sie können, wie das besonders in Deutschland bei den geschnittenen Eisenklopfern häufig der Fall ist, zur ornamentalen Hauptsache werden. Die zweite Art, der blosse Hammer im Scharnier, kommt zwar häufig genug vor, ist aber merkwürdig wenig dekorativ behandelt worden. Man findet ihn in den einfachsten Formen noch vielfach auf dem Lande, zuweilen sogar von Holz, und von diesen hölzernen Thürhämmern mag denn auch wohl der Name mazzapicchio (hölzerner Schlegel) herstammen, welcher in Florenz für Thürklopfer im allgemeinen (martello della porta) gebraucht wird. Zu den am schönsten dekorativ behandelten Exemplaren dieser Gattung gehört der aus dem sechzehnten Jahrhundert stammende, einen Adler tragende Satyr, der vor einer in eine grosse

Maske auslaufenden Konsole steht (Padua), ferner das in Venedig und auch in Bologna oft angewandte Motiv eines an die Thür gehefteten geflügelten Drachen oder Greifen mit erhobenen Klauen und gerolltem Schweif, welcher letztere einen Ring zum Anfassen bildet. Es ist nicht zu leugnen, dass gerade diese Darstellung dem phantastischen Element in der venetianischen Kunst zwar durchaus entspricht, aber doch schon einen gewissen Niedergang des Geschmackes verrät.

Die schönsten Formen dagegen und die geistreichsten Ideen, in denen sich die ganze Feinheit und der ganze Geschmack der italienischen Renaissance kundgiebt, finden sich in der dritten Art der Thürklopfer, in der, welche figurale Gruppenbildungen enthält. Hier haben wir einen unerschöpflichen Reichtum an Motiven. Von der Einzelfigur eines Tritonen bis zu der fast überladenen Gruppe einer von Engeln gekrönten Madonna, mit zwei nackten, schlangenumwundenen weiblichen Gestalten zu ihren Füssen (beide in Brescia), finden wir alle Stufen figuraler Komposition. Merkwürdig ist ein Thürklopfer, auf dem der Kampf Simsons mit den Philistern dargestellt ist, mit nicht weniger als neun Figuren, einschliesslich der beiden am oberen Ende befindlichen wappentragenden Putten. Derselbe stammt aus dem Palazzo San Donato in Florenz und wird von dem französischen Auktionskatalog, welcher ihn auch abbildet, wohl ziemlich willkürlich dem Antonio Pollajuolo zugeschrieben.

Sehr hübsch ist die Nereide mit zwei Putten aus Venedig; nicht weniger schön, wenn auch ganz anderer Art, das von zwei Putten gehaltene mediceische Wappen unter energischer Maske aus Florenz. Es ist charakteristisch für den stilvollen Ernst der Florentiner Renaissance, dass sie gerade diese Art verhältnismässig selten, und dann immer in massvollster und streng ornamentierender Weise anwendet, während man z. B. in Venedig in den gewagtesten und fast naturalistischen Kompositionen förmlich schwelgt. Am häufigsten wiederholen sich in der Wasserstadt die Motive von Nereiden, Tritonen und Seepferden. So ist der bekannteste und berühmteste von allen Thürklopfern der auf zwei Seepferden stehende Neptun des Palazzo Trevisano in Venedig. Er wurde unzählige Male wiederholt, und ein zweites, fast noch schöneres Exemplar befindet sich im Museo d'arte industriale zu

Mailand. Ganz in demselben Sinne, nur noch malerischer komponiert, ist der zwischen zwei Seepferden stehende Amor, der, gleichsam als Thürhüter, den Besucher zu begrüssen scheint. Auch er ist häufig variiert; sehr hübsch ist ein Exemplar im österreichischen Museum, ferner eines, wo die Herme eines blumentragenden Amor zwischen zwei niederspringenden Löwen steht (Brescia).

Der schwülstige Geschmack des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts erstreckte sich auch auf die Erzeugnisse der Kleinkunst. Die Formen verlieren die einfache Schönheit, werden rundlich, gewunden und überladen; das drückt sich schon in dem sonst noch einfachen Motiv des Löwenkopfes mit Schlangen aus. Gerade Venedig ist reich an barocken Formen dieser Art, die bei figurenreichen Darstellungen leicht das Mass verlieren und geradezu unschön werden.

Dass aber selbst ein für so unfruchtbar und unoriginell verschriener Stil wie das Empire eine unstreitig schöne und in ihrer Kombination originelle Idee auch auf unserem Gebiete hervorzubringen vermochte, beweist ein florentiner, jedenfalls dem Stil entsprechend, stark französisch beeinflusster Thürklopfer. Abgesehen von seiner eleganten und vornehmen Gestalt zeichnet er sich noch dadurch aus, dass er Hammer und Ambos vereinigt, während bei allen bisher vorgeführten Exemplaren der Hammer auf eine besonders angebrachte Platte aufschlug. Wenn sich auch die Möglichkeit, eine zusammengeknotete Binde als Hammer zu benutzen, bestreiten lässt, so ist doch die Anwendung der Dianenherme mit kannelierter Säule durchaus entsprechend und hübsch. Das Köpfchen ist dabei von ungewöhnlicher Feinheit der Ausführung. Dieser Klopfer, in Gusseisen ausgeführt, wird noch heutigestags in Florenz angewendet, ebenso wie der Sphinxkopf, der ein durchaus modernes Erzeugnis ist und sich eigentlich nur durch seine Stillosigkeit auszeichnet. Nichtsdestoweniger wird Jeder, der die Dörfer in der Umgegend von Florenz durchwandert hat, sich mit Vergnügen des eigentümlichen, fast komisch wirkenden Eindrucks erinnern, den die lange Reihe der Haus für Haus angebrachten schwarzen Sphinxköpfe macht.

Fragen wir nun zum Schluss nach den Urhebern unserer Thürklopfer, so fehlen uns hier fest verbürgte Namen eigentlich vollständig. Der Thürklopfer war immerhin ein

zu untergeordnetes Glied der architektonischen Dekoration, zu oft wohl auch Erzeugnis fabrikmässiger Herstellung, als dass die Künstler, und solche waren die Schöpfer ja unstreitig, sich ausdrücklich genannt hätten. Immerhin darf man wohl annehmen, dass derselbe Künstler, von welchem wir wissen, dass er am Palazzo Guadagni in Florenz die eisernen Ecklaternen entworfen hat, auch wohl dem Entwurf des Thürklopfers nahe gestanden habe, um so mehr, als die stilistische Aehnlichkeit und die Vortrefflichkeit beider Arbeiten diese Annahme zu unterstützen scheinen. Es war Nicolo Grosso, genannt Caparra, von dem auch die berühmten Ecklaternen des Palazzo Strozzi herrühren. Benedetto da Majano, der die Kanzel in Sta. Croce erbaute, hat sich vielleicht auch um die Einzelheiten der an der Rückseite des Pfeilers angebrachten Treppenthür bekümmert, und der Schöpfer der Bronzedenkmäler von Sixtus IV. und Innocenz VIII. in St. Peter zu Rom könnte recht wohl auch einmal einen Thürklopfer entworfen haben, wenn auch gerade der erwähnte mit dem Philisterkampf auf der steifen Konsole wohl schwerlich auf Pollajuolo zurückzuführen sein wird.

Ist also in dieser Beziehung wenig Genaues überliefert, und auch die Hoffnung, authentische Nachrichten zu finden, eine geringe, so braucht das die Freude an diesen reizvollen Erzeugnissen der Giess- und Schmiedekunst nicht zu verderben. Ist doch die künstlerische Uneigennützigkeit ein charakteristisches Zeichen für die Bescheidenheit, mit welcher der Einzelne, der an einem grösseren Werke beteiligt war, seine geringere Persönlichkeit sowohl wie seine Leistungen dem beherrschenden Gedanken des grossen Ganzen unterzuordnen pflegte. Nur dadurch konnten jene grossartigen Werke entstehen, die, vom höchsten Turmknauf bis zu den Eisenklammern der Thüren und Fenster wie aus einem Guss, wie als die Werke einer einzigen Hand erscheinend, die Bewunderung der Nachwelt herausfordern.



Mediceische Villen und Gärten
bei Florenz

Wenn man von einem der vielen Aussichtspunkte in der näheren Umgebung von Florenz, oder noch besser von der Höhe des Domcampanile aus über das Arnothal hinschaut, so sieht man, wie die eigentliche Stadt mit ihren Kirchen, Palästen und Häusern nur den festen Kern bildet für eine fast unabsehbare Menge menschlicher Niederlassungen, von Villen und Landhäusern, die in weiten und immer weiteren Kreisen über die benachbarten Hügel und Berge zerstreut sind, und sich bis in die Schluchten des kahlen Monte Morelli hineinziehen.

Diese Eigentümlichkeit der Umgebung von Florenz verleiht der Landschaft den reichen und heiteren Charakter, der sich bei keiner anderen Stadt Italiens so wiederfindet und ähnlich nur in der Umgebung von Neapel zu beobachten ist.

Das Arnothal ist, wenn auch in der Nähe des Flusses fruchtbar und wohlangebaut, nach den Bergen zu ziemlich kahl und ohne regelmässigen Baumwuchs. In der Ebene steht Maulbeerbaum an Maulbeerbaum auf den Feldern und in den Weingärten. Wo die Höhen sanft ansteigen, beginnen die Oliven mit ihrem durchsichtigen, wie verstaubt aussehenden, und oft genug auch wirklich verstaubten Laube; aber höher hinauf, wo der Boden, steinig und unfruchtbar, keine Nutzpflanzung mehr lohnt, da würde es öde und kahl sein, denn einen alten Hochwald mit seinen schattigen Pfaden unter rauschenden Wipfeln, wie in unseren deutschen Bergen, giebt es in ganz Toscana nicht.

Aber da liegen nun überall, von den Thoren der Stadt an, bis in die dunkelblauen Thäler des Apennin hinein, die unzähligen Villen mit ihren Türmchen und Zinnen, umschlossen von weissen Mauern, umpflanzt mit Cypressen und Pinien und, wenn es dem Boden abzuringen war, mit einem kleinen Garten voll farbig blühender Obstbäume und Sträucher.

An jeder Windung der bergigen Strassen sieht man

auf allen Höhen und Vorsprüngen diese freundlichen Niederlassungen. Und vom kleinsten Bauernhaus bis zum vornehmen Landsitz sind sie alle originell in der Bauart und malerisch in ihrer Verbindung mit den ernsthaften Cypressen, die oft zu ganzen Alleen vereinigt, mit ihren schwarzen, senkrechten, unbeweglichen Wipfeln die vielfach gewellten Hügellinien durchschneiden und dem Landschaftsbilde architektonischen Halt und Stimmung geben.

Das Bedürfnis nach Landsitzen, bei denen man nicht immer an die luxuriösen Villen unserer Vorstädte denken muss, ist aus dem ganzen Charakter der städtischen Bauart und dem Wesen des Klimas hervorgegangen. Die Stadt Florenz, in dem holzarmen Lande fast ganz von Stein erbaut, und zwar, soweit die Gebäude aus früheren Jahrhunderten stammen, mit einer unglaublichen Materialverschwendung, wird im Sommer zu einem glühenden Backofen. Nichts bietet kühlen Schatten, in die engsten Gässchen und die verstecktesten Winkel sendet die Sonne ihre senkrechten Strahlen, und die Brunnen in den Höfen vermögen keine ausreichende Kühlung zu spenden. Der Wind, der in Florenz reichlicher, als vielleicht anderswo die Strassen durchfegt, bringt im Sommer auch keine Kühlung, sondern nur Staub und neue Hitze von den Feldern. Da flüchtete denn von Alters her der Bürger hinaus in die Hügel und Berge der Nachbarschaft, wo die Luft frischer wehte, und legte sich einen Garten an. Hohe weisse Mauern schützten ihn vor dem Staub, und Cypressenhaine und -Alleen boten Kühle und Schatten. Wo es anging, pflanzte man natürlich auch Laubhölzer, immergrüne Eichen oder Lorbeer, aber dazu reichte nicht überall der Boden, und nicht jeder vermochte sich künstlich fruchtbare Erde anzufahren, denn, wie gesagt, nicht nur die Reichen und Vornehmen bauten sich ihre Landhäuser und Gärten, auch der mittelmässig Begüterte hatte seine Villa, und der Landmann selbst ersah gar bald die Vorteile der Bauart und siedelte sich nicht ausschliesslich an der staubigen Landstrasse an, sondern suchte die Einschnitte und Vorsprünge der Hügel.

Es kann nicht Wunder nehmen, dass in der Zeit des immer mehr heranwachsenden Reichtums, des steigenden Luxus, man sich nicht mehr mit den einfachen Villen und Gärtchen begnügte, und, wie in Allem, so waren es auch hier wieder die Medici, welche in ihrem unersättlichen Schön-

heitsbedürfnis die Kunst auch in den Dienst ihrer ländlichen Schöpfungen zogen, welche mit zuerst förmliche Schlösser anlegten und sie mit parkartigen Anlagen umgaben, die heutzutage, wo die Bäume zu mächtigen Riesen herangewachsen sind, zu dem Schönsten gehören, was sich auf dem Gebiete stilvoller Gartenkunst denken lässt.

Man findet hier, was sich durch alle Anlagen dieser merkwürdigen Zeit hindurchzieht, jenen Geist feinsten Schönheitsgefühles und höchsten Kunstverständnisses, der sich stützt auf eingehendes Naturstudium und Naturverständnis; jenes Benutzen gegebener natürlicher Bedingungen zur Anknüpfung und Durchbildung eines künstlerischen Gedankens, jene Geschicklichkeit, welche von den Ausschreitungen des Barock noch weit entfernt ist, aber bereits eine Entwicklung erreicht hat, die sie befähigt, die schwierigsten dekorativen Aufgaben in stets origineller und überraschender, niemals aber befremdender, immer in höchst künstlerischer, nie aber unnatürlicher Weise zu lösen, und damit das zu erreichen, was als der eigentliche Endzweck jeder Kunst bezeichnet werden muss: Werke zu schaffen, die, ohne der Natur nachgeahmt zu sein, dieselbe harmonische Wirkung ausüben, wie die Natur selbst. Dieses Ziel finden wir erreicht in den bildenden Künsten im engeren Sinne, in der Architektur und nicht zum geringsten auch in der landschaftlichen Architektur, in den Gärten der Florentiner Renaissance.

Da liegt nun zunächst in der nächsten Nähe der Stadt, heutzutage bereits auf drei Seiten von Strassen umfasst, der Garten Boboli des Palazzo Pitti. Luca Pitti, das Haupt eines der ältesten Geschlechter von Florenz und erbitterter Gegner der Medici, hatte durch ein Bauwerk, welches an Grossartigkeit alle Werke der Mediceer übertreffen sollte, diese in Schatten stellen wollen. Er beauftragte Brunellesco, den unsterblichen Schöpfer der Domkuppel, mit dem Bau eines Palastes, und Brunellesco, mit seiner ganzen Genialität den Grundgedanken des Bestellers erfassend, schuf ein Werk, das in seiner Verachtung alles Gefälligen und Reizvollen, in seiner Verbindung des Ungeheuerlichen mit strengster und vornehmster Proportionalität, in der That als das Grandioseste bezeichnet werden muss, was die nachklassische profane Baukunst hervorgebracht hat.

Es war dem Besteller nicht vergönnt, seinen Plan zu

Ende zu führen. Eine Verschwörung gegen Piero de' Medici 1466 missglückte; Pitti musste fliehen, und im Lauf eines Jahrhunderts kam der Palast an Cosimo I. de' Medici, der den unvollendeten Bau durch Fancelli und Amanati beenden, und den herrlichen Garten durch den Bildhauer Tribolo, später durch den Architekten Buontalenti unter der Mitwirkung des Giovanni da Bologna anlegen liess.

Es war sicherlich keine leichte Aufgabe, die Riesenmassen des Palastes mit einer durch verschiedene Umstände räumlich beschränkten Gartenanlage in Verbindung zu bringen, und nur die verständnisvollste Ausnutzung des aufsteigenden Terrains vermochte eine entsprechende Wirkung herzustellen. Die Verbindung des Palasthofes mit dem eigentlichen Garten wird auf das glücklichste durch einen, mit einer Fontäne geschmückten zweiten Hof, und an Stelle eines Blumengartens, der zu dem Ernst des Palastes kaum gepasst haben würde, durch die Nachbildung eines antiken Amphitheaters vermittelt.

Die aufsteigenden Sitzreihen leiten dann auf die natürlichste Weise über zu den steil aufsteigenden Pfaden des Hügels, der auf halber Höhe die Fontana del Nettuno trägt, und auf dem Gipfel von der, fälschlich dem Giovanni da Bologna zugeschriebenen, jedenfalls von anderer Hand vollendeten, bereits etwas barocken Figur einer Abundantia gekrönt wird.

Von der halben Höhe des Hügels nach Osten steil abwärts läuft schnurgerade die herrliche Cypressenallee, vielleicht trotz ihrer nicht übermässigen Länge die monumentalste Alleenanlage der Welt. Sie führt auf den Teich mit der Insel des Giovanni da Bologna, und von hier aus gesehen erhebt sie sich in grandiosester Wirkung, wie der Zugang zu einer besseren Welt.

War damit der architektonische Grundgedanke der ganzen Anlage bestimmt, so war in den übrigen Teilen des Gartens der Phantasie freier Lauf gelassen. In überwölbten Laubgängen, die mit Statuen geschmückt, zu kühlen Grotten oder wundervollen Aussichtspunkten führen, ist eine unerschöpfliche Fülle von reizenden Motiven geboten; die Grotten selbst enthalten an Statuen oder Brunnen Kunstwerke von höchster Vollendung. So gleich die links vom Eingang befindliche Grotte eine Fontäne des Giovanni da Bologna, die in Marmor ausgeführt, zu dem Graziösesten

gehört, was dieser geistvolle Künstler geschaffen hat. Dem Bade entsteigend, in anmutigster Bewegung, erhebt sich Venus aus der Mitte der Brunnenschale und blickt halb spöttisch, halb ein wenig gelangweilt auf vier Satyre, die sich vergeblich bemüht haben, von unten die Schale zu ersteigen und nun, an dieselbe geklammert, in komischer, ohnmächtiger Wut Wasserstrahlen gegen das Fussgestell der Göttin schleudern.

In diesem Humor, welcher der rein italienischen Kunst vollständig abgeht, und, wo er versucht wird, ins Grauenhafte fällt, wie zuweilen bei Michel Angiolo, oder ins Lächerliche umschlägt, erweist sich Giovanni Bologna als den geborenen Nordländer und Gesinnungsgenossen der humorvollen flämischen Künstler derselben Zeit, während er in der Grazie seiner Figuren und der für alle Seiten berechneten und gleich schönen Wirkung derselben, den besten italienischen Bildhauern an die Seite zu stellen ist.

So ist namentlich eine zweite in Bronze gegossene Brunnenfigur von ihm, ebenfalls eine Venus, im Garten der Villa Petraia, wegen ihrer Liebenswürdigkeit und Naivetät noch höher zu stellen, als die Marmorfigur im Boboligarten des Pitti.

Diese Villa Petraia mit ihrem Park weit ausserhalb des Weichbildes von Florenz am Fusse des Monte Morelli liegend, ist eine rein mediceische Anlage und ein wahrhaft klassisches Beispiel eines fürstlichen Landsitzes. Die ganz schmucklose Fassade, deren einzige Zierde die schönen Verhältnisse der Fensteröffnungen bilden, wird überragt durch einen niedrigen viereckigen Turm mit weit vorspringendem Dach. In der Bauart ist Alles vermieden, was den Eindruck eines ländlichen Hauses stören könnte, und gerade diese Einfachheit bewirkt einen Ausdruck vollkommenster Vornehmheit, gegen den alle barocken, zopfigen, oder gar modernen Landhäuser mit ihrem ganzen Aufwand von Dekorationen nur den Eindruck des Parvenütums machen.

Umgeben von mächtigen Eichenhainen und Cypressengruppen erhebt sich die Villa auf schmuckloser hoher Terrasse an der Frontseite. Hinter ihr steigen fast senkrecht die mit Lorbeergebüsch bekleideten Felsen empor, und zu ihren Füssen breitet sich die blühende, duftende Ebene aus mit dem türmereichen Florenz im Hintergrunde. Nichts stört hier den Eindruck ländlicher Ruhe und die Erinnerung

an die klassische Zeit, da vielleicht Tizians geheimnissvolle Bella leibhaftig in dem Schatten dieser Bäume lustwandelte.

Der Boboligarten ist dem Publikum und namentlich den Fremden gar zu nahe gelegen. Hat man die Galerien der Ufficien und des Palazzo Pitti absolviert, so ist es recht bequem, sich den Garten anzusehen und von den ausgestandenen Kunstgenüssen dort ein wenig zu erholen, und so trifft man denn hier in hellen Haufen die aquarellierenden Engländerinnen und den pflichteifrig im Reisehandbuch studierenden Deutschen, diese beiden Figuren, die für Florenz so bezeichnend sind, wie die Lilie der Stadt und das Kreuz von Savoyen, nur nicht ganz so stilvoll.

Im Park der Petraia und dem anschliessenden der Villa del Castello ist man sicher vor diesen sonst unvermeidlichen und nicht gerade zur Erhöhung der Stimmung beitragenden Gestalten, und ungestört kann man sich in die vergangene Zeit künstlerischer Grösse und Schönheit zurückdenken, da an diesen Anlagen die Alles verändernde und umgestaltende Zeit spurlos vorübergegangen zu sein scheint.

Von der Petraia aus führt ein sonniger Weg zwischen Obstbäumen in den Park der Villa del Castello. Diese ist älter. Schon Lorenzo il Magnifico bestellte bei Alessandro Botticelli zwei Gemälde für die Villa, die Geburt der Venus und die Allegorie des Frühlings, und Tribolo, dem die Anlage des Gartens zugeschrieben wird, fand wohl schon die herrlichen Cypressen vor, welche oberhalb einer grossen Grotte den Mittelpunkt des ganzen Gartens bilden, und die tiefer liegende Villa mächtig überragen.

Einen reizenden Platz, der von dem ganzen Zauber der wiedererweckten antiken Mythologie umkleidet ist, schuf später, wie man sagt, ebenfalls wieder Giovanni da Bologna. In einem dunkeln Hain immergrüner Eichen, dicht umstanden von alten mächtigen Cypressen, liegt ein kleiner Teich. Aus seiner Mitte erhebt sich eine Insel, und hinter ihr steigt der groteske, kolossale Oberkörper eines badenden Flussgottes aus dem dunkeln Wasserspiegel. Es scheint ihn zu frieren, denn während das Wasser sein Haupt und seinen Körper überrieselt, schlägt er grinsend und wie erschauernd die Arme zusammen.

Die mächtige, dunkle, weit überlebensgrosse Erzfigur inmitten der schwarzen, stillen Bäume und des spiegelnden

Wassers ist von überraschender Lebensähnlichkeit; unwillkürlich hält man den Atem an, um den wilden Wassergott nicht zu stören oder zu verscheuchen, und hat man sich überzeugt, dass der Riese nicht lebt, nur ein Bild ist, so ist man versucht zu glauben, dass er in grauer Vorzeit von Apollo oder Diana in Erz verwandelt, hier im Wasser sitzen muss, ein vergessener Genosse der alten vertriebenen Heidengötter und ein Zeuge der lustigen Zeit, da er mit seinesgleichen in den Schluchten des Apennin den Nymphen nachstellte und sonst allerhand Unfug verübte.

Die von Cypressen bestandene benachbarte Anhöhe ist von einer Grotte unterhöhlt. Die Wände derselben sind belebt von in Marmor ausgeführten Tiergestalten aller Art, die sich vor dem, von allen Seiten hervorströmenden Wasser zu retten suchen, während am Boden aus den Ecken grosse Fische und Seetiere hervorbrechen, das befreundete Element zu begrüssen. Auch hier wieder die Verbindung grössten und bewussten Könnens mit naiver Freude am Benutzen sich von selbst ergebender, naturalistischer Motive.

Die Gartenanlagen sind noch freier behandelt, wie im Boboligarten, und die alte italienische Gartenkunst zeigt sich in ihrem unverfälschten vernünftigen Charakter. Nicht soll die Natur nachgeahmt werden, nicht im Kleinen das Bild einer grossen Mannigfaltigkeit gegeben werden. Die albernen künstlichen Ruinen, Einsiedeleien und Hütten der englischen Gärten stören hier nicht den harmonischen Eindruck der grossen monumentalen Baumgruppen; wo Wasser zur Belebung vorhanden ist, wird es in künstlerisch vollendeten Fontänen verwendet, die nichts anders bedeuten wollen, als was sie sind: Kunstwerke in einer künstlerisch stilisierten Natur, nicht aber künstliche Naturwasserfälle, die bei Wasserarmut nur stunden- oder minutenweise laufen können, und somit für gewöhnlich den Eindruck staubiger Theatercoulissen machen.

Der Uebergang in den Prunkgarten in der Nähe des Hauses oder Schlosses ist ein streng markierter, und nirgends zeigen sich heckenartig zugestutzte Gebüsche, die als spanische Wände dienen müssen, oder jene künstlichen Hügel, die ermüdend sind, da man die Absicht merkt. Allerdings sind sie in dem bergigen Terrain der Umgend von Florenz nicht nötig, weil hier die Natur Höhen genug bietet, welche ungezwungen immer wechselnde herrliche Aussichten bieten.

Die Petraia und die Villa del Castello liegen noch im Sehbereich der Stadt, und ihre Gartenanlagen haben bei aller Ländlichkeit noch einen gewissen urban vornehmen Charakter; in Poggio a Cajano aber finden wir einen Landsitz, der für das gelegentliche Einsamkeitsbedürfnis eines von Staatsgeschäften ermüdeten Fürsten wie geschaffen ist.

Fast sechs Wegstunden von Florenz entfernt, auf einer, das kleine Dorf beherrschenden Anhöhe erbaut, zeigen das Schloss und der verhältnismässig kleine Park die ganze Einfachheit und Abgeschiedenheit eines Gebirgsitzes, dessen Ernst durch die grossen Verhältnisse des sich auf einer von Loggien durchbrochenen Terrasse erhebenden Gebäudes noch verstärkt wird und so im Einklang steht mit der etwas öden und einförmigen Landschaft. Die Lokalgeschichte verbindet mit diesem burgartigen Schloss den Namen der berühmten oder berüchtigten Bianca Capello, deren Bildnis und Wohnzimmer im Innern gezeigt wird, und man kann sich die schöne und ränkevolle Frau in dem zwingerartigen Gemach mit plumper Säule und mit der unheimlichen Innentreppe eher denken, als in dem heiteren, zierlichen Häuschen am Markusplatz in Florenz, oder in dem etwas spiessbürgerlichen Gebäude auf dem anderen Arnoufer, deren Besitz ihr zugeschrieben wird.

In dieser Einsamkeit mag sie ihre, zuweilen wohl etwas lichtscheuen Pläne ausgesponnen haben, um den leidenschaftlichen Francesco de' Medici vollständig zu umgarnen, und die ganze Umgebung passt sehr wohl zu dem traurigen Ende, welches sie und den schwachen Gatten hier ereilte, als sie beide nach einem feierlichen Versöhnungsfest mit dem Schwager Kardinal Ferdinand in Poggio a Cajano, plötzlich an einem bösartigen Fieber, wie die moderne Geschichtsforschung, an Gift, wie die unkritische Volkssage behauptet, binnen wenigen Tagen starben.

Auch der Park in Poggio a Cajano, dessen herrliche Eichen freilich durch harte Winter sehr gelitten haben, zeigt in seinen dichten und unregelmässigen Baumgruppen etwas Wildes, wie es dem heiteren Charakter der toskanischen Renaissance-Gartenkunst sonst nicht eigen ist. Er erinnert deshalb mehr an die Anlagen römischer Gärten und Parks, deren Stil durch die kolossalen antiken Reste, an die sie sich zum Teil anlehnen, etwas Strenges, fast Düsteres erhalten hat.

Ein grosses Marmorrelief, welches den an der Nordseite des Gartens sich hinziehenden Gang am Ufer des Mangone abschliesst, vermehrt den antikisierenden Eindruck der Anlage, und erinnert an ähnliche Stellen in der Villa Borghese.

Es liessen sich noch viele schöne und merkwürdige Landsitze und Villen in dem an Schönem und Kunstvollem so überreichen Florenz aufzählen; da ist die Villa Careggi, nördlich von dem Dörfchen Ponte a Rifredi, eine Schöpfung Michelozzos und der Lieblingsaufenthalt des alten Cosimo, der auch hier am 1. August 1464 starb. Später gründete hier der »prächtige« Lorenzo die platonische Akademie, um dann achtundzwanzig Jahre später als sein Grossvater, an derselben Stätte seine Tage zu beschliessen.

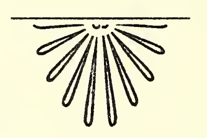
Da sind im Weichbilde der Stadt selbst die Orti Oricellari am Palazzo Strozzi mit der Kolossalstatue des Polyphem von Novelli. Auch an diese Gärten knüpft sich der Name der Bianca Capello, welcher der verliebte Francesco, bevor er ihr die Rechte einer Gemahlin geben konnte, Schlösser, Gärten und Villen zu Füssen legte.

Auf dem linken Arnoufer, von dem Palazzo Pitti durch zwei Strassen getrennt, liegt der schöne Park des Fürsten Torrigiani, in welchem der Frühlingsanfang alljährlich durch ein Blumenfest gefeiert wird. An diesem Tage sind den Florentinern die reich mit Statuen geschmückten Anlagen geöffnet, welche freilich durch ein gewisses Durcheinander von antiken, zopfigen und modernen Bildwerken den einheitlichen Eindruck vermissen lassen, wie ihn die fast unberührt und unverändert gebliebenen mediceischen Gärten aufweisen.

Da ist ferner am Viale Principe Amadeo der Giardino Gherardesca hinter dem gleichnamigen Palaste; in der Nähe der Cascine die Villa Demidoff, und so fast unzählige andere. Hat doch die unermüdliche und überquellende Kunstthätigkeit der wunderbaren mediceischen Zeit alles, was nur der Verschönerung zugänglich war, mit ihrem Geiste so durchströmt, dass kaum ein Haus, kaum ein Garten in jenen Jahrhunderten entstand, die nicht den Ausdruk vornehmen Lebensgenusses und hoher Schönheit in dem edlen Plan der Anlage, in der geistvollen Ausschmückung des Einzelnen aufzuweisen hätten, und es wäre nur zu wünschen, dass man heutzutage auch in der Garten-

kunst, die, wie so manches andere, entweder vernachlässigt oder nach schlechten Mustern bearbeitet wird, sich jene grosse Zeit und ihre Schöpfungen ein wenig zum Vorbilde nähme.

Aber freilich, in unserer schnell und nach aussen lebenden Zeit ist wenig Sinn mehr vorhanden für liebevolle und individuelle Ausschmückung eines Grundbesitzes. Der Boden ist nur wert, was er einträgt; die ruhige Freude am Besitz um seiner Schönheit willen scheint verloren gegangen zu sein; das bare Geld ist der Massstab und das Endziel des modernen Reichtums, und die Forderung guten Geschmacks wird für eine überflüssige Marotte gehalten.



Torre al Gallo

Ein Galilei-Museum in Florenz

Florenz ist die Stadt der Museen. Ja, man könnte die ganze Stadt selbst ein Museum nennen, oder ein einziges grosses Monument jener Zeit, die man die Wiedergeburt genannt hat, während sie eigentlich nur eine Zeit des Wiedererinnerns war. — Und in diesem grossen Museum an beiden Seiten des Arno sind selbst die Steine kostbare Erinnerungszeichen; »während sie schweigen, reden sie laut«. Als erhabenste Werke nachheidnischer Kunst erheben sie sich, aber auch als düstere gefängnisartige Burgen oder burgartige Wohnhäuser, und erzählen nicht blos von dem Aufblühen fast vergessener Schöne und Herrlichkeit, sondern auch von wütenden Kämpfen, grausamen Hinrichtungen, feigen Hinterhalten und Gefängnissen, und von dem alten Hass der Völker gegen ihre grossen Männer, deren Florenz so viele hervorgebracht, wie misshandelt hat. — In jenem dunkeln Gässchen wohnte Dante, und auf dem glatten unscheinbaren Steine am Dom pflegte er Abends zu sitzen, und dem Bau der in den Himmel wachsenden Kathedrale zuschauend, wohl schon seine unsterbliche Höllenfahrt zu träumen, bis ihn der Parteihader zum ruhelosen Flüchtling machte. In jenem langen Gebäude lehrte ein und einhalbes Jahrhundert später Savonarola, bis ihn die Florentiner, nachdem sie ihn lange Zeit für einen Heiligen gehalten hatten, vor ihrem Rathause verbrannten. Michel Angiolos David ist in ein besonderes Museum gebracht worden, der zähnefletschende Cacus des Badinelli aber steht noch am alten Orte. Michel Angiolos Stein ist mehr wert, aber den andern versteht das Volk besser. Auch Buonarotti hat nicht viel Freude in Florenz gehabt, und die Tragödie seines Lebens hatte ihren Ursprung in der Vaterstadt. Aber sein Haus ist doch besser und schöner, als das des Dante, und die Steine, die von ihm reden, sind Edelsteine geworden.

Noch eines grossen Mannes letztes Haus steht im Gebiete der Stadt Florenz, aber es ist abseits gelegen und auf der Höhe, wie es die Wege des Mannes selbst waren.

Nicht ganz hinauf bis zu den grauen Mauern reicht die dampfbeflügelte Kultur des neunzehnten Jahrhunderts, die aus dem alten wilden und kunstfrohen Florenz ein Museum für die Fremden gemacht hat, und doch ist auch dieses Haus ein Museum geworden zum Andenken an den Mann, der in ihm gewohnt, gelitten und seine letzten Atemzüge ausgehaucht hat.

Fährt man von der Piazza Signoria mit der Dampfbahn nach Piazzale Michel Angiolo, wo moderner Unverstand aus den vier Figuren des Grabmals einen geschmacklosen Sockel für einen schwarzen David gemacht hat, so heisst die nächste Station zwar Torre al Gallo, aber es ist nur der Weg zur torre al Gallo, der langsam ansteigend zwischen bitterem Lorbeer und stacheligen Rosen auf die Hügel der alten Burg, wie man Arcetri übersetzt hat, hinaufführt. Neben Gartenmauern, an Villen und Weinbergen vorüber, dann durch einen schmalen Engpass geht es hinauf, zuletzt unter einem Burgthore her, und man hat den Hahnenturm erreicht.

Es ist ein altes Kastell, das äusserlich nicht viel von dem Schönheitssinn altflorentiner Baukunst aufzuweisen hat, und bei dem ersichtlich zunächst nur Festigkeit gegen feindlichen Angriff gewünscht wurde. Soll es doch aus der Zeit Karls des Grossen stammen und schon damals jener Familie gehört haben, von der es noch heute den Namen trägt, den Galli oder Gallo. Ein Federigo Gallo wurde u. A. von Karl dem Grossen der Tradition nach zum Ritter geschlagen, als der Kaiser sich im Jahre 805 in Florenz befand.

Später wurde das Kastell der Galli in den ghibellinischen Kämpfen einmal zerstört, aber wieder aufgebaut, dann nach dem Aussterben der Familie im vierzehnten Jahrhundert von der Guelfenpartei konfisziert und an die Familie Lamberteschi verkauft, die es von Grund aus erneuerte und ihm wohl im Grossen und Ganzen die Gestalt gab, die es noch jetzt hat. Bald aber wurde es auch von dieser Familie wieder verkauft und gelangte in den Besitz der Lanfredini, die es nachweislich vom Jahre 1464—1741, also fast drei Jahrhunderte, in Besitz hatten und den hübschen säulenumgebenen Hof entweder anlegten, oder doch vollendeten. Nach dem Erlöschen dieses Geschlechtes, dessen Letzter ein Kardinal war, wechselte die torre mehrmals den Besitzer, bis sie in den siebziger Jahren in die Hände seines jetzigen Herren, Conte Galetti, kam, der wunderlicher-

weise in seinem Wappen denselben Hahn führt, der den Namen und das Zeichen der Erbauer bildete und dem Turm selbst seit alters her den Namen gegeben hat.

Aber so interessant alle diese edlen und ehrenfesten Herren gewesen sein mögen in den wilden Zeiten, als sie auf der Höhe von Arcetri hausten, ihretwegen würde kein Fremder seine Schritte zu dem alten Mauerwerk richten und mit ehrfurchtsvoller Andacht die knarrende Holztreppe im Turm hinaufsteigen, so schön auch die Aussicht von da oben aus sein mag.

Es ist eines anderen Mannes Andenken, das sich an diese Räume knüpft, eines Mannes, der nicht mit dem Schwert, sondern mit der Feder kämpfte in dem kriegerischen Florenz, ein Mann, der, obwohl besiegt, als armer kranker Gefangener hier seine letzen Jahre jammervoll genug zubrachte, jedoch zu denen gehört, die die Welt befreien halfen — soweit sie befreit sein wollte — von der Finsternis irrigen Wahns, von dem Dunkel falscher Ansichten, thörichten Aberglaubens und von dem Druck geistiger Knechtschaft.

Dieser berühmteste Bewohner von Arcetri, der arme kranke Gefangene war der Mathematiker und Astronom Galileo Galilei, der vom Ende des Jahres 1633 an bis zu seinem Tode in dem unwirtlichen Kastelle hauste und hier seine müden, von der Arbeit und vielleicht von Thränen vor der Zeit erblindeten Augen am 8. Januar 1642 für immer schloss.

Die historische Forschung der letzten Jahrzehnte hat es vermocht, über das Leben Galileis vor und nach seiner Verurteilung ein ziemlich klares Licht zu verbreiten. Der berühmte Ausspruch, der mit Galileis Namen wohl untrennbar verbunden ist und bleiben wird: »Und sie bewegt sich doch«, ist in dieser Form für unhistorisch befunden worden, es ist gelungen, die Schritte des von der Inquisition Angeklagten bis an die Pforten des Gefängnisses zu verfolgen, aber in dieses selbst einzudringen, das ist der Sonde auch des scharfsinnigsten und durchdringendsten Forschers noch nicht gelungen, und ein undurchdringliches Dunkel verhüllt noch immer die Ereignisse vom 21. bis 24. Juni 1633, ein Dunkel, das um so tiefer ist und auch wohl bleiben wird, als die authentischen Dokumente und Protokolle jener merkwürdigen Gerichtsverhandlungen dem Wissensdrang »Unberufener« entzogen sind.

Auch die Frage, ob Galilei in Rom gefoltert wurde, ist noch nicht bis zur absoluten Klarheit gelöst, denn, ob das examen rigorosum, die scharfe Frage, nur als eine zur Schreckung benutzte Vorbereitung zur Folter, oder als Folter selbst zu betrachten ist, das ist schliesslich Geschmackssache. Dass man dem fast siebzigjährigen die Knochen nicht zerbrochen oder die Sehnen zerrissen hat, das ist ja erwiesen. Er hat vierzehn Tage später auf der Rückreise vier Milien aus eigenem Antriebe zu Fuss gemacht, aber mit Recht sagt v. Gebler, dass schon der ganze peinliche Prozess und schliesslich die beschämende Abschwörung nur eine lange Marter für den armen, tiefgebeugten alten Mann bildeten. Und auch das war noch nicht das Schlimmste, was der grosse Gelehrte von seinen Feinden zu erdulden hatte. War doch der ganze Rest seines Lebens, den er unter fortwährender Bewachung, und gebunden an befohlene Aufenthaltsorte, zubringen musste, ein Gefangenendasein, das der Barbarei jener Zeit und seiner Henker vollkommen entsprach, und alle Redensarten von rücksichtsvoller Behandlung als leere Worte und bittern Hohn erscheinen lässt. Als Galilei 1634 um die Erlaubnis gebeten hatte, sich behufs besserer ärztlicher Behandlung in Florenz aufhalten zu dürfen, war die Antwort, sich in Zukunft derartiger Bitten zu enthalten, damit er nicht die heilige Kongregation zwinge, dass sie ihn in den Kerker zurückberufe. Vergeblich waren die Bemühungen des französischen Gesandten in Rom, vergeblich die des Florentiner Gesandten Niccolini, des allerdings zuweilen etwas zweideutigen Freundes und Gönners Galileis, um dem fast Erblindeten den Aufenthalt in der Stadt zu erwirken, und erst als der Greis hoffnungslos erblindet war, es also für den eigentlichen Zweck zu spät war, durfte sich Galilei am 10. März 1638 in sein Haus nach Florenz begeben, wobei dem nahezu Transportunfähigen aber anbefohlen wurde, sich sofort nach seiner Ankunft in das Gebäude des heiligen Officium zu begeben, um sich dort seine Verhaltungsmassregeln zu holen. Diese bestanden »zu seinem Besten« darin, dass er bei Strafe lebenslänglicher, wirklicher Einkerkerung und Exkommunikation nicht in der Stadt ausgehen, und mit Niemanden über die verdammte Meinung der doppelten Erdbewegung reden dürfe. Ende 1638 kehrte Galilei in die torre al Gallo zurück, schwerlich wohl freiwillig, um diesen »seinen

beständigen Kerker und Verbannungsort aus der Stadt», wie er sie in einem Brief an einen Freund in Rom aus dem Jahre 1641 nennt, lebend nicht mehr zu verlassen.

In die Jahre von 1633 bis 1642 fällt also der Höhepunkt der Geschichte, die lange und schreckliche Tragödie von torre al Gallo, die wirkliche, nicht zu leugnende, wenn auch nicht buchstäbliche, fast ein Jahrzehnt dauernde Folterung eines Mannes, dessen Namen in hellem Licht erstrahlen wird, solange denkende Menschen Erde und Himmel als Gegenstand ihrer Betrachtung und ihres Studiums, als letzte erreichbare Quellen positiver Erkenntnis ansehen werden.

Aber nicht bloss als der Kerker eines hinsiechenden Greises ist die kahle Turmstube der Villa von Arcetri ein merkwürdiges und rührendes Denkmal, sondern auch als der Ort, wo das wissenschaftliche Werk eines der scharfsinnigsten Geister, die je gelebt haben, seinen Abschluss fand, als der Ort, auf den sich während vieler Jahre die Blicke des ganzen gelehrten Europa richteten, von wo eine Umwälzung der Weltanschauung ausging, wie sie die Naturwissenschaften vorher noch nicht hervorgerufen hatten.

Es sei zum Verständnis des Vorstehenden und Nachfolgenden in Kurzem an die Lebensumstände und Arbeiten Galileis erinnert. Galileo Galilei wurde am 18. Februar 1564 als Sohn des Florentiner Edelmannes Vincenzo Galilei in Pisa geboren, am selben Tage, da Michel Angiolo starb, der grosse und man kann sagen letzte Künstler der Renaissance, die er abschloss. In Galilei entstand der Rechenkünstler, der bestimmt war, jene andere Wiedergeburt der Geister, die man Reformation genannt, deren Wiege in Deutschland gestanden hatte, mathematisch zu begründen, und er ist gewissermassen das Opfer einer Ironie des Schicksals geworden, die den gläubigen Anhänger seiner Kirche, — denn das ist Galilei bis an sein Lebensende geblieben, und er hat nie aufgehört, es zu betonen — sozusagen zum Interpreten einer Bewegung machte, die eben die Lehren der Alles beherrschenden Kirche in ihren Fundamenten erschütterte.

Seinen ersten Unterricht erhielt Galilei in Florenz; in Vallombrosa studierte er die klassischen Sprachen, und bezog als Siebzehnjähriger die Universität in Pisa, um das damals wie heute einträglichste Studium, das der Medizin zu ergreifen, obwohl seine natürlichen Anlagen ihn schon früh zu technischen und maschinellen Arbeiten geführt

hatten. Schon damals gab er Beweise seiner geistigen Unabhängigkeit, indem er die wie Glaubenssätze verehrten aristotelischen Thesen gelegentlich zum Gegenstand seiner Disputationen machte.

In sein neunzehntes Jahr wird die berühmte Anekdote gelegt, nach welcher er im Dome die Schwankungen des Kronleuchters beobachtend und dieselben mit Hilfe des eigenen Pulses messend, den Isochronismus der Pendelschwingungen entdeckte. Ein Jahr später, ebenfalls zunächst durch einen Zufall angeregt, begann Galilei mathematische Studien, zu denen er bald endgültig überging.

Seine Armut zwang ihn, die Universität zu verlassen, ohne den Doktorgrad erlangt zu haben, doch gelang es ihm durch selbstständige Arbeiten solchen Ruhm zu erwerben, dass ihm 1589 die Professur für Mathematik in Pisa auf drei Jahre angetragen wurde, allerdings mit einer Besoldung, die nur bei seiner Armut ihm die Annahme wünschenswert machen konnte.

Seine epochemachenden Experimente vom schiefen Turme zu Pisa aus, mit welchen er die Gesetze vom Fall bewies, sowie die offenherzige Kritik einer unbrauchbaren Maschine, die ein mediceischer Bastard konstruiert hatte, machten ihm aber so viele Neider und Feinde, dass er noch vor Ablauf der drei Jahre seine Stellung niederlegte und sich wieder nach Florenz zurückzuziehen gezwungen war. Seine Not war inzwischen durch den Tod des Vaters aufs höchste gestiegen, als ihm die Professur für Mathematik an der venetianischen Universität Padua auf sechs Jahre übertragen wurde.

Hier entfaltete Galilei eine hervorragende Thätigkeit. Er machte Erfindungen, konstruierte Maschinen und beschäftigte sich schon damals mit dem Studium des kopernikanischen Weltsystems, wie ein Brief an den berühmten Astronomen Kepler beweist, trat aber, trotz dessen dringender Bitten, mit seinen Ansichten noch nicht an die Oeffentlichkeit. Es gelang ihm ferner, das vor kurzem erst entdeckte Fernrohr so bedeutend zu verbessern, dass er es zu seinen Untersuchungen des Sternenhimmels benutzen und seine Behauptungen von der Veränderlichkeit desselben beweisen konnte. Seine Untersuchungen über den Mond, die Milchstrasse, die Entdeckung der Jupitermonde, die namentlich die kopernikanische Lehre stützte, da sich diese Monde

wenigstens augenscheinlich nicht um die Erde drehten, fasste er endlich 1610 in der Schrift »Der Sternenbote« »Sidereus nuntius« zusammen, in der er allerdings eine direkte Verteidigung des Kopernikus noch nicht unternahm, sondern nur die Thatsachen reden liess. Trotzdem rief das Buch, neben grösster Bewunderung, auch einen Sturm der Entrüstung und vor allem des Neides hervor, wie denn Galileis grösste Feinde sich nicht nur aus dem Lager der Theologen, sondern auch aus den Reihen seiner Berufsgenossen rekrutierten, die sich von dem genialen Gelehrten in allen Fächern überflügelt sahen.

Im Jahre 1610 vollzog sich ferner eine Veränderung in Galileis äusseren Lebensumständen, die ebenfalls verhängnisvoll für ihn werden sollte. Um mehr Musse für seine wissenschaftlichen Arbeiten zu finden, hatte er, da er in Padua zu sehr durch Vorlesungen in Anspruch genommen war, eine, wie er annahm, freiere Stellung beim Grossherzog von Florenz nachgesucht und auch erhalten. So unternahm er aus freien Stücken den Tausch der freien Republik Venedig, die, als sie 1606 von Paul V. exkommuniziert worden war, als Antwort die Jesuiten aus ihrem Gebiet vertrieben hatte, mit dem ganz unter die römische Oberhoheit sich beugenden Hof des jungen schwankenden Cosmus II. Er fuhr hier zunächst mit seinen bahnbrechenden Forschungen und Entdeckungen fort, und folgte im Jahre 1611 sogar einer ehrenvollen Einladung nach Rom, um dieselben dort persönlich vorzutragen. Seine Aufnahme glich einem Triumph, welcher aber seine zahlreichen, vorläufig noch im Stillen arbeitenden Gegner noch mehr erbitterte.

Um diesen Hass gegen einen lediglich seinen Studien lebenden Gelehrten zu verstehen, muss man sich das Verhältnis der Wissenschaften zu der grossen, damals allbeherrschenden Macht der Kirche, die wiederum in den Vätern vom Orden Jesu die eifrigsten und gewandtesten Kämpen besass, vor Augen halten.

Der moderne Mensch, der in den ersten Schuljahren jene Wahrheiten als selbstverständlich in sich aufnimmt, zu deren Erforschung einst die grössten Geister ihre ganze Kraft eingesetzt haben, um derentwillen Jahrhunderte lang die besten Männer verfolgt, angeklagt und verurteilt, eingekerkert, gefoltert und, wenn es sich irgend machen liess,

verbrannt wurden, kann sich nur schwer in jene Zeiten hineinversetzen, und auf der Grundlage dieser Wahrheiten stehend, nicht sofort begreifen, wie den Gegnern beim ersten Aufleuchten derselben der Boden unter den Füssen zu wanken schien, wie sie, in durchaus richtiger Würdigung ihrer Lage, Alles daran setzen zu müssen glaubten, sich zu halten, wie sie standen und wo sie standen, auf Kosten dieser Wahrheiten, auf Kosten der Wissenschaft, auf Kosten des gesunden Menschenverstandes.

Im Jahre 1543 hatte der deutsche Mathematiker Kopernikus sein Werk über die Bewegungen der Himmelskörper vollendet, und in demselben den auf mathematischer Berechnung gestützten Beweis geführt, dass nicht, wie das allgemein anerkannte und namentlich von der Kirche protegierte System des Ptolemäus lehre, die Erde der feste Mittelpunkt der Welt sei, um den sich das Universum drehe, sondern dass die Erde sich mit den übrigen Planeten um die Sonne drehe, dass sie ebenso nur ein kleiner Teil des Weltalls sei, wie irgend ein anderer Stern.

Ein merkwürdiges Schicksal wollte, dass Kopernikus schlaggelähmt starb, ehe er sein vollendetes Werk gedruckt gesehen hatte; so konnte er auch nicht die ungeheuere Fälschung der Wahrheit erkennen und unschädlich machen, die sich Andreas Osiander, der ebenso weitsichtige wie ängstliche Theologe, dadurch erlaubt hatte, dass er in einer Vorrede die ganze Lehre des Kopernikus nur als eine Hypothese darstellte, welche zur Erleichterung beim Berechnen der Himmelskörper dienen sollte.

Osiander, so gut wie der unerschrockene Kopernikus, und vielleicht besser als Galilei später selbst, hatte die ungeheure theologische Tragweite von Kopernikus astronomischen Resultaten sehr wohl erkannt. Dieselben bedeuteten nichts anderes, als den Zusammenbruch aller bisherigen Ansichten über Gott und Welt. Die bevorzugte Stellung der Erde als Mittelpunkt des Alls schwand dahin; mit ihr die Stellung des Menschen als Kind Gottes im wörtlichen Sinne, denn warum sollten auf den anderen Welten, die ja nun nicht weniger scheinen konnten, als die Erde, nicht auch Kinder Gottes wohnen? Dies alles hatte der vorsichtige Theologe wohl durchschaut und mit einem Worte die ganze That des verstorbenen Kopernikus als eine blosse Hypothese, als ein rechnerisches Hilfsmittel

hingestellt; so blieb sie zwar unangefochten aber auch weiteren Kreisen ganz unbekannt, bis Galilei durch seine auf Experimente gestützten Entdeckungen die unanfechtbare Wahrheit der Thatsachen in die Welt schleuderte.

Es hatte Galilei dabei vollkommen fern gelegen, die theologischen Konsequenzen zu ziehen, was im Gegenteil zuerst von Seiten der sofort wie ein aufgestörter Wespenschwarm sich regenden Gegner geschah. Nur in einem nicht für die Oeffentlichkeit bestimmten Privatbrief an seinen Freund Castelli berührt auch Galilei diese Seite der Frage, spricht aber geradezu seine Entrüstung darüber aus, dass man eine rein wissenschaftliche Sache vom Standpunkt der Bibel aus beurteilen wolle, oder vielmehr vom Standpunkt ihrer Ausleger.

Nichtsdestoweniger zogen sich die Wolken über seinem Haupte zusammen. Ein Dominikaner Caccini hielt eine wütende Predigt in Florenz, in welcher er die Lehren Galileis und die ganze Mathematik als Erfindungen des Teufels verdammte. Galilei und seine Freunde hielten es für besser, diesen groben Angriff vollkommen unbeachtet zu lassen, als durch die Denunziation eines anderen Dominikaners P. Lorini an das heilige Officium in Rom, der eine Abschrift des Briefes an Castelli beigegeben war, die Sache vor die richtige Schmiede gebracht wurde. Ein geheimes Untersuchungsverfahren wurde sofort eingeleitet, Caccini als besonders gut unterrichtet wurde als Zeuge vernommen. Galilei, ermutigt durch seine Freunde, unter denen sich selbst Mitglieder der höheren Geistlichkeit in Rom befanden, veröffentlichte inzwischen eine Abhandlung, in der er das Verhältnis der kopernikanischen Lehre zur Bibel ausführlich beleuchtete, und es zurückweist, dass die Bibel in wissenschaftlichen Fragen als Beweismittel angeführt werden könne, da umgekehrt die wissenschaftlichen Entdeckungen zur richtigen Erklärung der Bibel, die er niemals aufhört als die Quelle der Wahrheit zu bezeichnen, benutzt werden müssten.

Immer bedrohlichere Gerüchte veranlassten schliesslich Galilei, sich nach Rom zu begeben, um seinen Standpunkt dort persönlich zu verteidigen. Es schien ihm dies bis zu einem gewissen Grade auch zu gelingen, doch musste er sich von dem Vorhandensein einer eifrigen Agitation, sowohl gegen seine Lehre wie gegen seine Person, überzeugen, und seine ebenso hartnäckigen wie im Grunde naiven

Versuche, die Kurie von der Richtigkeit der kopernikanischen Lehre zu überzeugen, bewirkten das berühmte päpstliche Dekret vom 25. Februar 1616, nach welchem Galilei ermahnt werden solle, die Meinung, dass die Sonne das Zentrum der Welt sei, und dass die Erde sich (um sie) und zwar auch in täglicher Drehung bewege, aufzugeben; falls er sich weigere, dies zu thun, solle ihm der Befehl erteilt werden, eine solche Lehre weder zu lehren noch zu verteidigen oder zu besprechen; wenn er sich dabei nicht beruhige, so sei er einzukerkern.

Nach dem berüchtigten Protokoll, datiert vom folgenden Tage, dem 26. Februar 1616, sei Galilei in dem angegebenen Sinne ermahnt worden, und gleich darauf ohne Unterbrechung sei ihm befohlen worden, die betreffende Lehre aufzugeben, und weder zu lehren, noch zu verteidigen, sonst werde gegen ihn vorgegangen werden. Galilei habe zu gehorchen versprochen.

Es ist der neueren Forschung*) der unwiderlegliche Beweis gelungen, dass dies Protokoll, auf welches sich die spätere schwere Anklage und Verurteilung Galileis wegen Ungehorsam stützte, nicht nur eine ersichtlich unwahre Darstellung des Sachverhalts enthält, indem der darin geschilderte Vorgang den Anordnungen des päpstlichen Dekrets vom vorhergehenden Tage geradezu zuwiderläuft, sondern dass dasselbe überhaupt erst nachträglich in die Akten eingeschoben, das heisst gefälscht worden ist, als es sechzehn Jahre später galt, eine zerschmetternde Waffe gegen Galilei zu haben.

Es kann hier nicht auf die überaus scharfsinnige Art der Beweisführung dieser, wie gesagt, unwiderleglichen Wahrheit eingegangen werden. Deutschem Forschereifer ist die Entdeckung im selben Jahre gelungen, da von derselben Stelle aus das Dogma von der Unfehlbarkeit des Papstes proklamiert wurde. Spätere Nachforschungen haben die Thatsache bestätigt, und wenn nicht das, die Akten des ganzen Prozesses und auch das gefälschte Protokoll enthaltende Vatikanmanuskript die letzte endgültige Bestätigung enthielte, so würde es wohl schon längst aus seiner Unzugänglichkeit hervorgebracht worden sein.

*) Emil Wohlwill, Der Inquisitionsprozess des Galileo Galilei, eine Prüfung seiner rechtlichen Grundlage nach den Akten der römischen Inquisition. Berlin 1870.

Wie nunmehr unwiderleglich feststeht, hat Galilei damals nichts gethan, als dass er die Mahnung, seine Meinung aufzugeben, ruhig angehört hat, und man hat damals nichts weiter von ihm verlangt. Nachdem er in hervorragender Weise geehrt, noch etwa drei Monate in Rom verweilt hatte, sogar vom Papste empfangen worden war, kehrte er im Juni nach Florenz zurück, wo er sieben Jahre lang kein neues Werk veröffentlichte, sondern mit der Verwertung seiner unermüdlich fortgesetzten Studien wartete, bis die Zensurarbeit und Verbesserung an dem Buch des Kopernikus vollendet sein würden. — Im Jahre 1621 starb Cosmus II., der bei aller Schwäche sich doch immer als wohlwollender Gönner Galileis erwiesen hatte. Auch Paul V. war inzwischen gestorben, und während Galilei mit der Herausgabe seiner wissenschaftlichen Verteidigungsschrift gegen den Angriff eines Jesuiten beschäftigt war, bestieg nach der kurzen Regierung von Gregor XV. Urban VIII. Barberini, der grosse Autokrat, den päpstlichen Stuhl, und seine als Kardinal dem Galilei erwiesene Sympathie ermutigte diesen, ihm jene Verteidigungsschrift, den »Saggiatore«, zu widmen und ihm später sogar persönlich seine Aufwartung zu machen. Er wurde mit der grössten Auszeichnung aufgenommen, sein Versuch aber, den Papst von der Richtigkeit der kopernikanischen Lehre zu überzeugen und dieser Lehrfreiheit zu erlangen, missglückte vollkommen. Dagegen gelang es ihm, die von einem Deutschen nach Rom gebrachten Mikroskope zu verbessern, so dass in der Folge seine Mikroskope ebenso berühmt wurden wie seine Teleskope, und ihm fälschlich sogar ihre Erfindung zugeschrieben wurde. Immerhin hatte die ihm vom Papst erwiesene Gunst Galilei soweit ermutigt, dass er im Jahre 1629 sein grösstes und wissenschaftlich bedeutendstes Werk »Dialog über die beiden wichtigsten Weltsysteme, das ptolemäische und das kopernikanische«, zu vollenden und an die Herausgabe zu gehen wagte. Zu diesem Zweck begab er sich im Mai 1630 wieder nach Rom, um die Erlaubnis zum Druck zu erhalten, was ihm auch für Rom gelang. Es ist dies einer der wichtigsten Beweise dafür, dass weder er, noch überhaupt jemand von einem gegen ihn erlassenen Verbot, an der Lehre des Kopernikus festzuhalten, etwas gewusst hat.

Die Druckerlaubnis für Florenz folgte und nach

längerem durch die mangelhaften Verbindungen zwischen Rom und Florenz, und durch die inzwischen ausgebrochene Pest enstandenen Schwierigkeiten, nach unendlichen Chikanen seitens der Bücherrevisoren und Zensoren, vielfachen Aenderungen im Text und namentlich in der Vorrede, erschien am 22. Februar 1632 das Werk Dialogo di Galileo Galilei. Dasselbe erregte ein ganz unerhörtes Aufsehen; obwohl Galilei die kopernikanische Lehre nur als vage Hypothese behandelt, und aus dem Zwiegespräch der beiden Freunde, welche das Buch darstellt, keinerlei Schlüsse gezogen hatte, war bei der geistreichen Art der Ausführungen der Triumph der verpönten Lehre doch ein so offenkundiger, dass alle Gegner mit den hinter Ironie versteckten Waffen der Wahrheit geschlagen schienen.

Indem Galilei gewissermassen das Resultat der Studien seines ganzen Lebens zusammenfasste, stand er da als der bahnbrechende Vorkämpfer einer neuen, unabhängig wissenschaftlichen Epoche, die von scholastischen Dogmen frei, sich auf die Beobachtung der Natur selbst stützt und die mönchische, speziell jesuitische Wissenschaftlichkeit mit einem Schlage vernichtet.

Zunächst wehrten sich die Vertreter der letzteren aber aufs äusserste und schärfste. Es war für sie ein Kampf ums Dasein, und der kühne Verächter des Dogmas musste vernichtet werden. Der Inquisitionsprozess gegen Galilei, eine der traurigsten Tragikomödien, welche die Geschichte des heiligen Officiums zu verzeichnen hat, wurde in Scene gesetzt und nach einigen einleitenden Repressalien und Untersuchungen, nach vergeblichen Versuchen des Grossherzogs von Toskana, seinen Unterthan zu schützen, fand sich am 11. September 1632 plötzlich das vorher keinem Menschen bekannt gewesene Verbot aus dem Jahre 1616 an Galilei, die Meinung über die kopernikanische Lehre festzuhalten, wegen dessen Uebertretung er schliesslich verurteilt wurde.

Wir können über die langwierigen Prozeduren des Prozesses hinweggehen; auch die Frage, ob Galilei wirklich, d. h. körperlich gefoltert worden ist oder nicht, ist schliesslich unerheblich und wird sich mit mathematischer Sicherheit wohl niemals lösen lassen, da es ja am Ende noch viel leichter ist, Protokolle verschwinden zu lassen, als neu anzufertigen.

Dass der siebzigjährige kranke Greis die berüchtigte Sentenz vom 22. Juni 1633, in der er seinen Irrtum bekennt, den er, wie er schon einige Wochen vorher sagt, aus eitlem Ehrgeiz, reiner Unwissenheit und Unachtsamkeit begangen habe, auf blosses gütliches Zureden hin knieend beschworen habe, glaubt doch wohl Niemand, mag er sich Galileis Charakter noch so schwach vorstellen.

Allerdings wurde Galilei schliesslich begnadigt, d. h. die Einkerkerung wurde ihm erlassen und er durfte am 6. Juli nach Florenz über Siena abreisen, aber von dem Moment an, da er zu Ende des Jahres in seiner Villa bei Arcetri, unserer torre, ankam, war er in Wirklichkeit ein Gefangener, der in der Folge nur durch grösste Mühe einflussreicher Freunde und zu spät, die Erlaubnis erhielt, in die Stadt überzusiedeln und sich dort ärztlich behandeln zu lassen. Als er sich einige Zeit darauf sterbend wähnte und seinen Lieblingsschüler P. Castelli um sich zu haben wünschte, wurde dies nur unter der Bedingung gestattet, dass stets ein Dritter bei den Unterredungen beider anwesend sein sollte, und unter dem ausdrücklichen Verbot, bei Androhung der Exkommunikation, nicht über die Lehre der doppelten Erdbewegung zu reden. So sehr fürchtete der Beherrscher der Christenheit, der Könige absetzen zu dürfen beanspruchte, die Worte des blinden, gefangenen, halbtoten Gelehrten in dem einsamen Turm auf der Höhe von Arcetri. Am 8. Januar 1642 erlöste Galilei der Tod von seinen Leiden, die ihn gleichwohl nicht abgehalten hatten, bis in die letzten Stunden wissenschaftlich thätig zu sein. Erst beinahe hundert Jahre später aber konnte sein letzter Wunsch erfüllt werden, in der Gruft seiner Väter in Sta. Croce bestattet zu werden, nachdem seine sterblichen Reste bis dahin in einer Nebenkapelle geruht hatten.

Seine geistige Hinterlassenschaft liess sich freilich nicht in einem verborgenen Winkel verscharren, wenn auch die wissenschaftlichen Werke eines der grössten Geister noch 1819 auf dem Index standen, und erst 1822 in Rom die Drucklegung der Schriften, welche die Erdbewegung behandeln, gestattet wurde. Aber schon im Todesjahr Galileis wurde sein geistiger Nachfolger Newton geboren. der berufen war, den Schlussstein zu dem wissenschaftlichen Werke des Kopernikus und Galilei einzufügen.

Aber kommen wir nun zu dem alten Hause selbst. Seine Geschichte ist uns ausreichend bekannt, und wir müssen dem jetzigen Besitzer alle Anerkennung zollen, dass er mit richtigem Verständnis allen Räumen den Charakter wiedergegeben hat, den sie aller Wahrscheinlichkeit nach zu der Zeit gehabt haben, die als die merkwürdigste und wichtigste der torre betrachtet werden muss.

Durch das rundbogige Thor an der Fassade des Langhauses treten wir zunächst in den von acht Säulen an drei Seiten umschlossenen Hof. Er ist hier wie überall in Florenz das charakteristische Merkmal eines feudalen Herrensitzes, der Versammlungsort der Dienerschaft. In einer Ecke befindet sich ein interessantes Modell zu der Domfassade von dem Architekten Ferdinando Lasinio, das vor mehr als vierzig Jahren in Konkurrenz angefertigt wurde, aber nicht zur Ausführung bestimmt worden war. Dem Eingangsthor gegenüber ist der Zugang zu dem jüngeren Teil des Gebäudes, zu den noch jetzt bewohnbaren, grösstenteils im Stil des sechzehnten bis siebzehnten Jahrhunderts eingerichteten Sälen und Gemächern. Der erste Saal, mit prachtvoll geschnitztem Tisch nebst Bank, ist mit einem Bildnis Galileis geschmückt, das von Sustermans für die Familie Lanfredini gemalt sein soll, als der berühmte flämische Maler die benachbarte Villa Giovanelli bewohnte. Ein anderes Bildnis Galileis von Sustermans befindet sich in der Uffiziengalerie. Gegenüber dem Bildnis des Gelehrten hängt das des Grossherzogs Cosmus II, des immerhin ehrlichen, wenn auch schwachen Beschützers Galileis. Auch der folgende Saal hat eine Anzahl merkwürdiger Bildnisse aufzuweisen, von denen künstlerisch das wertvollste wohl das der schönen Vittoria della Rovere, ebenfalls von der Hand Sustermans ist. Die Erbin von Urbino wurde 1637 Gemahlin des Grossherzogs Friedrich II. von Toscana und brachte eine grosse Anzahl kostbarer Kunstwerke mit nach Florenz; auf das Geschick Galileis hat sie schwerlich jemals einen Einfluss ausgeübt. Die folgenden Gemächer, die noch jetzt gelegentlich als Wohn- und Schlafzimmer des Besitzers dienen, sind in moderner Weise eingerichtet und bieten bis auf einzelne Bilder und Autographen nichts Bemerkenswertes.

Kehren wir dagegen in den grossen Mittelsaal zurück, so finden wir zur Linken noch zwei äusserst reizvoll aus-

gestattete Räume. Zunächst die sala del codice Dantesco, sogenannt nach einer Papierhandschrift der göttlichen Komödie aus dem fünfzehnten Jahrhundert mit verschiedenen Kunstwerken, so einer Terracottabüste des Papstes Gregor XIII. Buoncompagni und schliesslich einen kleinen Eckraum, der mit Strohmatten belegt, sich durch einen grossen Kamin auszeichnet. Hatten die vorigen Säle mehr den Prunk einer noch immer reichen Zeit vorgeführt, so finden wir hier jene fast ärmliche Einfachheit, in der wir uns das tägliche bürgerliche Leben jener Jahrhunderte sich abspielend zu denken haben. Fast unwillkürlich drängt sich die Ueberzeugung auf, dass es dieses trauliche Gemach war, in dem der blinde Gelehrte jenen jungen Engländer empfing, der im Jahre 1638 den Kontinent bereiste und den weltberühmten Gefangenen von Arcetri besuchte. Der dreissigjährige Milton fühlte sich wohl schon damals dem Gelehrten verwandt, wenn er auch wohl nicht ahnte, dass ihm, dem ebenso scharf Blickenden, und später ebenso scharf mit der Feder Kämpfenden, dasselbe Los der Blindheit und Armut im Alter nach ruhmvollem Kampf gegen die geistige Blindheit beschieden sein sollte.

In diesem Raume wird auch ein Bildnis des Michel Angiolo aufbewahrt, das von dem Besitzer mit wohl nur zweifelhaftem Recht als ein Selbstbildnis bezeichnet wird, die charakteristischen Züge des grossen Künstlers aber in lebendiger Weise wiedergiebt.

Gehen wir über die Loggia des Hofes zurück, so führt eine schmale Steintreppe in den ältesten, und jedenfalls historisch denkwürdigsten Teil des eigentlichen Turmes, in das Arbeitszimmer Galileis. Hier ist bis auf die im Laufe der Zeit gesammelten Erinnerungen, Bilder, Handschriften u. s. w. wohl alles so, wie es zu Lebzeiten des Gelehrten gewesen ist. Hier hat er seine unsterblichen letzten Schriften verfasst und mit fast versagender Sehkraft noch bis zuletzt bahnbrechende Beobachtungen vollendet. Es ist die Werkstätte eines grossen Geistes, und die wenigen überaus einfachen Instrumente, mehr noch als die zahlreichen Bilder und Blätter führen uns den rastlos arbeitenden Forscher vor Augen.

Ein Teleskop, das von Galilei benutzt, und ein Mikroskop, das von einem Verwandten Antonio Galilei angefertigt worden ist, sind die Hauptstücke aus dem

Handwerkszeug des Entdeckers, die sich durch die Jahrhunderte gerettet haben. Die alte Wasseruhr hat dem von anhaltender Schlaflosigkeit Gequälten vielleicht die eisigen Winternächte abgemessen, da der Sturm um den alten Turm heulte und das Kreischen des alten eisernen Wetterhahnes die Begleitung bildete zu den traurigen Gedanken des Weltbewegers, den das heilige Officium in so enger Haft hielt.

Eine grosse Anzahl von Manuskripten und Autographen wird hier aufbewahrt, von denen eines, eine Art Scherzaufgabe, die charakteristischen Züge von Galileis Hand zeigt. Es ist deshalb interessant, weil es nach der Fassung der Antwort fast den Anschein hat, als habe man es von Galilei als ein Autograph verlangt, dann auch, weil es eine Probe der scholastischen Dialektik jener Zeit ist, die über dergleichen Fragen mit grösstem Ernst zu disputieren liebte. Als eine solche Probe mag es in wörtlicher Uebersetzung hier angeführt werden:

»Ich habe einen Mantel, der 100 Scudi wert ist. Dieser Mantel wurde von zwei Leuten abgeschätzt. Der eine von ihnen schätzte ihn auf 10 Scudi, der andere auf 1000 Scudi. Es fragt sich, welcher von ihnen am besten geschätzt und welcher den grösseren Fehler gemacht habe.«

Die Antwort, von Galileis Hand geschrieben, lautet:

»Ich, Galileo Galilei, bekräftige wegen der beigefügten Gründe *(dieselben fehlen übrigens)* in meiner Handschrift, dass die beiden Abschätzer im obigen Falle gleichermassen von der richtigen Schätzung entfernt sind und gleich grossen Fehler gemacht haben.«

Diese, zunächst etwas verblüffende Antwort lässt sich wohl so erklären, dass die eine zehnmal zu hoch, die andere zehnmal zu gering geht, was geometrisch, wie wir sagen würden, dasselbe Verhältnis abgiebt, arithmetisch allerdings einen bedeutenden Unterschied ausmacht. — Von den zahlreichen vorhandenen Bildnissen Galileis wird eine Zeichnung dem Guido Reni zugeschrieben. Briefe von Geistlichen, Druckerlaubnisse und -verbote erinnern an die schnöde Verurteilung und ängstliche Ueberwachung des grossen Gelehrten.

In einer Ecke des weiten Gemaches erhebt sich die einfache gebrechliche Holztreppe zu dem flachen Dache des Turmes. Eine Inschrift besagt, dass von hier aus der

Astrolog Filippo Cerbellione dem Befehlshaber des Kaiserlich-Päpstlichen Heeres, Filibert von Chalon, vermittels seiner astrologischen Künste einen glücklichen Ausgang der Belagerung weissagen musste. Das Heer siegte allerdings in der Folge, Florenz fiel und verlor seine Unabhängigkeit, aber auch Filibert von Chalon, Prinz von Orange, fand seinen Tod in der Entscheidungsschlacht bei Gavinana, unweit Pistoia, am 3. August 1530.

Von der flachen Turmterrasse eröffnet sich eine der herrlichsten Aussichten auf Florenz und das gegenüberliegende Fiesole, und wenn irgend etwas den armen Gefangenen in seiner Einsamkeit getröstet haben wird, so muss es der Anblick dieser ewig jungen, ewig schönen Höhen und Thäler, in ihrer Mitte die berühmte Stadt mit ihren Kirchen und Palästen, gewesen sein, bis die fortschreitende Erblindung ihn auch dieses letzten Genusses beraubte.

Eine unendliche Reihe von berühmten Stätten, mit welchen die Geschichte unserer Kultur aufs engste verknüpft ist, entrollt sich hier dem Auge. Was dem Blick in nächster Nähe auffällt, ist das Observatorium von Arcetri, die Antwort des neunzehnten Jahrhunderts auf so heftige und erbitterte Verfolgungen des Begründers der modernen Himmelsforschung. Ein Denkmal und eine Werkstätte für seine Bestrebungen neben dem alten Gefängnis.

Wir nehmen Abschied von der Stätte, die wie keine andere das dem grossen Manne zugeschriebene Wort illustriert. Erst ein Herrensitz streitbarer Geschlechter, dessen Mauern noch heute die Spuren der feindlichen Kugeln zeigen, dann das Haus eines einfachen Gelehrten, aber bald der Ausgangspunkt einer wissenschaftlichen Bewegung, die Europa in Atem hielt, dann der Kerker des von der Inquisition Verurteilten, dem straflos und fruchtlos zu nahen kaum die Mächtigsten wagen durften, jetzt ein Museum, das den Fremden zum Besuch einladet, in dem die geringsten Andenken mit Sorgsamkeit und Pietät aufbewahrt werden, und dessen untere Räume, damit das Satyrspiel des praktischen modernen Treibens nicht fehle, zu vermieten sind.



Neapel

Wanderungen durch die Stadt

Alles das, was Rom an hauptstädtischer Eleganz wie an malerischer Schönheit vermissen lässt, bietet Neapel in einem so reichen Masse, dass man, um Italien in seiner grössten Pracht, in der ganzen Ueppigkeit seiner Natur kennen zu lernen, eigentlich nur Neapel zu sehen brauchte, um dann — nicht zu sterben, wie das triviale Sprichwort sagt, sondern im Gegenteil ein neues Leben zu beginnen, ein Leben, wie es eben von dem unsrigen im kühlen, steifen, ehrsamen und regnerischen Norden so verschieden wie möglich ist, von dem man sich auch weder in Oberitalien, noch selbst in Rom einen entfernten Begriff machen kann. Hier scheint bereits der Orient zu beginnen mit dem märchenhaften Zauber seiner blühenden, farbigen Natur und seiner glühenden Sonne, verbunden mit dem rastlosen Treiben einer Grosstadt ersten Ranges.

Denn das ist Neapel nach seinem ganzen Wesen und Charakter mehr als irgend eine andere Stadt in Italien, vielleicht einzig und allein von allen, und es verdankt dies neben seiner bevorzugten herrlichen Lage wohl auch dem Umstand, dass es während neun Jahrhunderten bei all seinem wechselvollen politischen Geschick andauernd die Residenz prachtliebender und zum Teil verschwenderischer Herrscher gewesen ist, deren letzter erst vor vier Jahrzehnten der Einigung Italiens unter dem siegreichen Scepter Victor Emanuels hat weichen müssen.

Freilich lässt sich nicht leugnen, dass das, was Neapel an grossen und in die Augen fallenden Bauwerken besitzt — die ja nun einmal immer und in erster Linie den bestimmenden äusseren Eindruck einer Stadt vermitteln — vom Dom, der in seinem zwar interessanten, aber nicht einheitlichen und ausgereiften Stil schon unter Karl von Anjou im dreizehnten Jahrhundert begonnen wurde, bis zu dem erst 1843 vollendeten Palazzo reale di Capodimonte, eine wirklich künstlerische Vollendung mehr oder weniger entbehren lässt, dass alle diese Bauten an

einer gewissen Schwerfälligkeit in der Anlage und entweder Ueberladung oder Armut im Detail leiden — dass ferner die Privatpaläste nach Aussen hin fast gar nicht wirken, und nur von der Hofseite aus die Grösse und Solidität der Anlage und Bauweise zeigen.

Aber nichtsdestoweniger haben die alten Herrscher und ihre Baumeister es verstanden, um ihre oft geschmacklosen Denkmäler und Brunnen weite und grossartige Plätze zu schaffen, den Fassaden ihrer Kirchen durch schwulstige Pracht eine gewisse dekorative Wirkung zu geben, und wenigstens durch räumliche Grösse zu imponieren, wo die künstlerische Durchbildung zu wünschen übrig lässt.

Und sicherlich entbehrt man architektonische Regelmässigkeit und Schönheit nirgendwo weniger, als gerade in Neapel. Es ist, als ob die überreiche Natur, die wundervolle Lage der Stadt, die entzückenden Aussichten auf das Meer und die Vorgebirge, der blaue Himmel und die leuchtende Sonne das Schönheitsbedürfnis vollauf befriedigten. Es sieht eben dort Alles schön aus. Das einfache steinerne Haus mit seinen vielen Fenstern, aus denen die unvermeidlichen weissen Tücher und Kleider zum Trocknen hinausgehängt sind, erscheint in seinem grellweissen oder bunten Anstrich im Glanz der Sonne gegen den tiefblauen Himmel und das fast violettblaue Meer beinahe schöner und malerischer, als irgend einer der stilvollen Florentiner Paläste.

An den an und für sich plumpen Massen des Pizzofalcone und von St. Martino, der Kastelle St. Elmo, del Ovo und nuovo wirken die scharfen Schlagschatten, die hellbeleuchteten Vorsprünge und Erker statt der architektonischen Gliederung, und so gewährt die ganze Stadt in all ihrer Regellosigkeit, dem Ueber- und Aufeinander ihrer Häuser und Kirchen und Burgen, im Einzelnen wie im Ganzen, den Eindruck unverwüstlicher und ewig heiterer Schönheit und Grossartigkeit.

Dieser Eindruck kann auch durch die Enge, die Unbequemlichkeit und selbst durch den unleugbaren Schmutz der alten und ältesten Strassen, von denen manche nichts sind als unendliche, schlüpfrige Treppen und Stiegen, nicht geschmälert werden. Oeffnet sich doch am Ende fast einer jeder dieser düsteren, engen Schluchten ein Ausblick auf das leuchtende Meer mit seinen Schiffen im Hafen, oder

den herrlichen Inseln im Hintergrunde, oder auf den ewig drohenden, aber immer schönen und grossartigen Vesuv.

Und selbst an den Schmutz in Neapel gewöhnt man sich sehr bald; er gehört eben mit dazu, und wenn man es recht betrachtet, so ist er weniger das Ergebnis einer Unreinlichkeit, als die unvermeidliche Folge der Anhäufung einer grossen Menschenmenge auf beschränktestem Raum, eine Folge des allgemeinen Lebens auf der Strasse. Dass der Neapolitaner an sich nicht unreinlich ist, beweist doch am Ende der ungeheure Verbrauch an weisser Wäsche und weissen Kleidern. Alle die arbeitenden Mädchen und Frauen aus dem Volke, und sie arbeiten alle unter freiem Himmel, entweder auf der Strasse selbst, oder in ihren offenen Hallen und Balkonen, sind weiss und reinlich gekleidet, und an allen Fenstern hängen ja auch die weissen Kleider und die Wäsche in allen ihren, auch den diskretesten Teilen zum Trocknen aus; und selbst das gegenseitige Haarkämmen und was zuweilen damit zusammenhängt, natürlich auch wieder auf offener Strasse, ist doch schliesslich auf das Bestreben nach Reinlichkeit zurückzuführen, was ja auch in der bekannten Anekdote der alte Fritz anerkannt hat.

Es ist wirklich sehr vieles gesündigt worden in der Beurteilung und der Verurteilung des neapolitanischen Volkes. Man muss schon Alles, was von Reisenden über das übrige Italien gesagt und geschrieben wurde, wird und werden wird, mit grosser Vorsicht aufnehmen, aber besonders in Neapel wird man bei ruhiger und objektiver Beobachtung sehr bald dahin gelangen, dem dortigen Volke die vielen Vorurteile abzubitten und sie sich selbst nebst den vielen falschen Ideen und Ansichten abzugewöhnen, mit denen man gekommen war.

Was wird den Leuten nicht Alles nachgesagt im Guten wie im Bösen, besonders aber in letzterem! Sie sollen erstens Alle Betrüger sein, die dem armen Fremden das Hemd vom Leibe stehlen, sie sollen ferner wild, grausam, rachsüchtig sein, alle Lügner und Betrüger, geldgierig und dabei faul und arbeitsscheu — das sind so ziemlich die Ansichten jener Klasse von Reisenden, die »Italien in sechzig Tagen« kennen gelernt haben, und deren Bekanntschaften unter dem italienischen Volke sich auf Hoteliers, Droschkenkutscher, Hausierer, Dienstmänner und ähnliche Leute beschränken musste.

Dass man in Hotels mehr bezahlen muss, als der absolute Wert der gelieferten Gegenstände beträgt, soll ja nun auch in anderen Gegenden Europas zuweilen vorkommen, und wenn man so thöricht ist, den ambulanten Verkäufern in den Cafés zu geben, was sie fordern, so darf man sich nicht wundern, wenn man übervorteilt wird.

Es ist eben immer zu bedenken, dass in dem schönen und herrlichen Neapel eine so bittere und weit verbreitete Armut herrscht, wie kaum in einer anderen Grosstadt. Wohl ist das Leben bei der Ueppigkeit der Natur wohlfeil, aber auch die wenigen Soldi müssen da sein, und sie fehlen einer nur zu grossen Menge von Menschen in Neapel. Nicht bloss zu ihrem Vergnügen ist nämlich die arme Klasse so mässig, was ihr von einer anderen Sorte von Reisenden, den Optimisten mit der rosenroten Brille, so hoch angerechnet wird. Sicherlich begnügten sie sich nicht mit der berühmten Hand voll Kürbiskernen, wenn sie etwas Anderes haben könnten, und das schweigsame, ernsthafte, fast düstere Wesen des Volkes, das in Wirklichkeit wieder in einem auffallenden Gegensatz zu den Geschichten von den glücklichen, zufriedenen, immer lächelnden und fröhlichen Menschen im Süden steht, ist der Ausdruck der traurigsten Armut und der bittersten Not.

Aber sie könnten arbeiten, wenn sie nicht zu faul wären; an den Quais liegen sie zu Hunderten in der Sonne und schlafen, oder sie treiben einen geschäftigen Müssiggang mit Hausieren, oder sie betteln direkt, heisst es dann wieder. Aber was sollen sie arbeiten? Ein Handwerk haben die wenigsten gelernt, und es giebt Handwerker genug, die in ihren Zunftstrassen mit ganz ausserordentlichem Eifer trotz der Hitze im Sommer und des Regens im Winter unter freiem Himmel, vom frühesten Morgen bis spät in die Nacht hinein arbeiten. Die Schläfer auf den Quais haben vielleicht die ganze Nacht geschafft, wenn sie schliesslich auch nur Zigarrenstummel gesucht haben, und da sie nun kein anderes Heim besitzen, als die Strasse, so schlafen sie eben dort am Tage.

Lastträger und Zeitungsverkäufer können auch nicht Alle sein, und so ist es denn nicht zu verwundern, dass Jeder, der nur ein paar Soldi hat zusammenbetteln oder zusammenhungern können, einen kleinen Handel beginnt, um, allerdings hauptsächlich auf die Fremden und deren

Unwissenheit spekulierend, sich durchzuschlagen. Man kann es den Leuten wahrhaftig nicht übel nehmen. Sie sehen Tag für Tag Tausende von fremden Menschen, die Geld in der Tasche und Nichts zu thun haben, den in ihren Augen unnützesten Dingen von der Welt nachgehen, wie Altertümer sind, Museen, Kirchen, Bilder, schöne Aussichten u. s. w. Warum sollten sie nicht versuchen, von dem scheinbaren und wirklichen Ueberfluss jener so viel als möglich für sich zu gewinnen?

Und so viel ist sicher, man wird nirgendwo auf der Welt mit so viel Liebenswürdigkeit und Höflichkeit betrogen, wie in Neapel, wenn man denn nun einmal durchaus sich betrügen lassen will, was durchaus nicht nötig ist, denn eine ganz geringe Kenntnis der Sprache und ein wenig Aufmerksamkeit genügen, um sich vor Uebervorteilung zu schützen, und dann kann man sogar spottbillig kaufen.

Und diese ausserordentliche und allgemeine Höflichkeit, diese wirkliche gentilezza, die übrigens eine Eigenschaft fast aller Italiener, aber gerade in Neapel das Gemeingut des ganzen Volkes, selbst des gewöhnlichsten Hafenarbeiters ist, trägt nicht zum wenigsten dazu bei, den Aufenthalt für den Fremden so angenehm zu machen, ihn dort so schnell heimisch werden zu lassen.

Man hat eben selbst im Trubel und dem Gewühl der Strassen ein Gefühl der Sicherheit, das Gefühl, unter anständigen Menschen zu sein, denn alle Leute sind ruhig, höflich und zuvorkommend, von den Polizeibeamten bis zu den Omnibus- und Pferdebahnschaffnern, und zwar nicht bloss gegen den gutgekleideten Fremden, von dem sie, wie man annehmen könnte, Vorteil zu haben denken, sondern auch untereinander. Schon die ständige Anrede mit Signore und Signora selbst zwischen ganz geringen Leuten giebt dem Verkehr etwas ungemein Anständiges und Höfliches.

Am Festo dello Statuto, am ersten Junisonntag, konnte man einmal beobachten, wie eine nach Tausenden zählende Menchenmenge Abends stundenlang vor dem königlichen Palast an der menschenerfüllten Piazza del Plebiscito die Rückkehr der Königin Margherita vom Korso erwartete. Einige Polizisten hielten eine Gasse frei, fortwährend passierten Pferdebahn- und Omnibuswagen, aber Alles ging mit der grössten Ruhe und Ordnung vor sich. Weder die Polizisten rannten aufgeregt und wetternd herum, wie das in anderen

Ländern vorkommen soll, noch stiess und drängte sich das Volk. Jeder stand ruhig auf seinem Platz, und als endlich der königliche Wagen im langsamen Trabe hindurchgefahren und ohne Zurufen nur mit dem landesüblichen Händeklatschen begrüsst worden war, ging Alles wieder in grösster Ruhe auseinander, denn, und das ist eine andere nicht hoch genug zu schätzende Annehmlichkeit des Strassenlebens, trotz des späten Abends, bei grosser Hitze und trotz des hohen nationalen Festtages, war Niemand unter all den Tausenden, die sich auf den Strassen herumtrieben und den verschiedenen Musikkorps zuhörten, betrunken oder auch nur in der bei uns bei solchen Gelegenheiten unvermeidlichen »animierten« Stimmung, die den Milderungsgrund für alle möglichen Rohheiten abgeben muss.

Wo in der ganzen Welt ist es möglich, auf kilometerlangen engen Strassen, die mit Menschen und Fuhrwerken aller Art buchstäblich vollgestopft sind, stundenlang schnell oder langsam zu gehen, ohne von einem Vorübergehenden auch nur berührt zu werden. Das brutale Angerempeltwerden, wie es anderswo zu den unvermeidlichen und berechtigten Eigentümlichkeiten enger und belebter Strassen gehört, kennt man in Neapel nicht, und wenn ja einmal Jemand sich rücksichtslos über die Hühneraugen und durch die Rippen seiner Mitmenschen Bahn bricht, so ist es sicherlich ein Fremder, und dem wird dann nun auch nicht nachgeschimpft, sondern der Neapolitaner zuckt nur ein wenig die Achseln und sagt sich »é forestier'«, wie die alten Griechen gesagt haben würden: »es ist eben ein Barbar«, denn dieser uralte Hochmut den Fremden gegenüber lebt noch immer fort, freilich gerade in dieser Beziehung leider nicht ohne ein gewisses Recht.

Bewundernswert ist ferner die Ruhe, mit der sich in den Korsostunden Abends der kolossale Wagenverkehr regelt, der von der Via di Roma herunterziehend an dem immer menschenerfüllten Largo St. Ferdinando, dem Knotenpunkt der Omnibuslinien und Pferdebahnen, zur Strada di Chiaja abbiegt. Zwei Polizisten dirigieren mit blossen Handbewegungen die beiden Wagenreihen, die aneinander vorbeifahren, und halten eine Gasse frei für die Fussgänger, dabei wird Niemand gedrängt oder gestossen oder überfahren, Niemand schimpft, flucht oder rennt herum, und es geschieht niemals irgend ein Unglück.

Und dabei passieren an schönen Abenden, und in dem herrlichen Klima sind die Abende fast alle schön — im Winter wegen der Nähe des Meeres nicht zu kalt, im Sommer nicht zu warm — die Stelle sicherlich zwanzigbis dreissigtausend Fuhrwerke, um auf die berühmte Via Carraciolo längs des Meeres zu gelangen, wo sich bis zum Sonnenuntergang der eigentliche Korso entwickelt.

Dieser Korso bildet für den Neapolitaner die Krone seines Tages, wo er aus der Enge und dem Gewühl der Stadt hinausflieht, um sich am erfrischenden Hauch des Meeres und, wenn die Badesaison begonnen hat, auch in den belebenden Fluten selbst von des Tages Mühe und Hitze zu erholen. Hier am Strande und in den nebenanliegenden Anlagen der Villa Nazionale findet sich »ganz Neapel« ein, vom zerlumpten Proletarier, der aber mit der Ruhe und Würde eines Orientalen auf den Quaimauern hockt, bis zur Aristokratie, die dort ihre Pferde paradieren lässt. Die Damen in den eleganten und geschmackvollen Toiletten, durch die sich Neapel besonders auszeichnet, die jungen Mädchen fast alle in Weiss mit ungeheuer grossen, blumenüberladenen Strohhüten, die dem ganzen Kostüm den so überaus heiteren und anziehenden Charakter geben, wie er zu der lachenden Natur passt, und der durch die auffallende Aehnlichkeit der Frauenkleidung in Neapel bei Vornehm und Gering mit den Trachten des Rokoko noch verstärkt war. Diese Aehnlichkeit beschränkt sich nicht bloss auf die Wahl der hellfarbigen, grossblumigen Stoffe, sondern erstreckt sich auch auf Garnierung und Schnitt der Kleider mit langen Taillenschössen und kurzen Rockschleppen, die zu den graziösen, etwas faulen Bewegungen der Neapolitanerinnen, wie man sie sich ja auch bei den blasierten Schönen des Rokoko wohl denkt, so gut passen. Die Frauen und Mädchen aus dem Volk tragen noch dieselben kleinen spitzschnabeligen Stöckelschuhe, wie vor anderthalb Jahrhunderten, und schliesslich als unvermeidlichen Begleiter den ewig beweglichen, bunten und malerischen Fächer, dessen sich übrigens im Sommer allgemein auch die Herren auf der Strasse bedienen.

Kommt man vom Posilipp her mit der untergehenden Sonne im Rücken, so sieht man die in der Abendglut strahlende und leuchtende Stadt vor sich. Vorn das Kastell del Ovo, welches sich auf steiler Felseninsel ins Meer

hinein erstreckt; darüber aufragend die Burgen und die bunten Häusermassen des Pizzofalcone, und als Krone des Ganzen das Kastell St. Elmo mit den Villen und Blumengärten des Vomero. Den Hintergrund dieser ganzen zauberhaften Landschaft bildet rechts das im Abendschein tiefblaue Meer und links der imposante Vesuv, dessen rauchender Gipfel in den wunderbarsten Farbentönen erglüht, vom zartesten Rosenrot bis ins tiefste Violettblau. Ganz links erheben sich die Höhenzüge des Vomero, die sich bis zum Posilipp mit seinen zahllosen Villen, Schlössern und Gärten hinziehen.

Auf dem Vomero selbst ist in den letzten Jahrzehnten ein ganz neues Stadtviertel geplant und zum Teil bereits ausgeführt worden, und es vermitteln den Verkehr mit dieser auf steiler Höhe gelegenen Neustadt, statt der beschwerlichen Treppen und Stiegen, zwei Drahtseilbahnen von höchst interessanter Anlage.

Die eine dieser Funiculare geht von der Mitte der Stadt aus unter dem Corso Vittorio Emanuele, der ebenfalls neueren und von einer Dampfbahn mit stellenweisen Zahnschienen befahrenen Ringstrasse Neapels her, und mit einem 830 m langen, aufsteigenden Tunnel durch die Felsen des Forts St. Elmo. Die andere Drahtseilbahn, deren Vomerostation nicht weit von der Station der ersteren liegt, führt ebenfalls durch einen Tunnel fast direkt südlich gegen das vornehmere Viertel der Chiaja hinab.

Dass dergleichen Anlagen, die bei ihren unendlich billigen Fahrpreisen (aufwärts 15 Cts., abwärts 10 Cts.) lediglich aus dem dringendsten Bedürfnis entstanden sind, giebt einen Begriff von dem ungeheuren Verkehr, der im Innern der Stadt herrscht.

So vereinigt sich in dieser merkwürdigen und so wunderbar schönen Stadt Alles, um den Aufenthalt angenehm und dem Besucher unvergesslich zu machen. Um die Fülle der Schönheit zu begreifen, die über die ganze Provinz an den Gestaden des Meeres von Neapel und Salerno ausgegossen ist, mag man bedenken, dass die Stadt selbst nur eine einzelne, wenn auch wohl die kostbarste und herrlichste Blüte in dieser Blumenkrone der Schöpfung ist.

* * *

Seit dem Jahre 1578, wo in Rom zufällig die erste christliche Begräbnisstätte entdeckt wurde, hat sich die Forschung ununterbrochen mit diesen von ihr sogenannten Katakomben, den altchristlichen unterirdischen Cömeterien beschäftigt, und es entstand die Wissenschaft der »Roma sotteranea«, deren letzte grössere Veröffentlichung das gleichnamige, mit Plänen und Abbildungen reich ausgestattete Werk von Giovanni Battista Rossi ist. Es sind im Laufe der letzten Jahrhunderte in Rom mehr als vierzig grössere und kleinere Katakomben teils ausgegraben, teils entdeckt worden, die einen förmlichen unterirdischen Gürtel um die Stadt bilden, in die Stadt selbst aber nicht eindringen, da nach römischem Gesetz das Bestatten auch von Asche innerhalb der Stadt verboten war.

Aber die Anlage von Katakomben ist keineswegs eine bloss römische Sitte geblieben, vielmehr findet sie sich in vielen italienischen Städten. Sie ist eine Verkörperung des Gefühls der engsten Zusammengehörigkeit, das den alten Gemeinden vor den Verfolgungen ihre Stärke gab; das ihnen die Möglichkeit gewährte, die Verfolgungen zu überstehen, das aber, sobald die staatliche Anerkennung des Christentums stattgefunden hatte, naturgemäss verschwand. So hört denn im Anfang des fünften Jahrhunderts die Bestattung in den Katakomben auf, und diese selbst kamen vom neunten Jahrhundert ab vollständig in Vergessenheit.

Es ist Schade, dass nicht auch in Neapel eine Scienza sotteranea besteht, die hier allerdings sich nicht nur mit den Katakomben zu beschäftigen haben würde, sondern mit einer grossen Menge von anderen Anlagen, die bis in die Neuzeit hineinreichen.

Scheint es doch, als ob die Neapolitaner seit dem Altertum von einer wahren Wut besessen sind, in der Erde herumzuwühlen und zu bauen, und es giebt sicherlich kaum ein anderes Stück Erde, wo der Boden so von Gängen, Grotten und Tunnels unterminiert ist, wie in Neapel und Umgegend. Die Beweggründe dazu liegen allerdings in der Natur des Landes, im Klima und in den Terrainverhältnissen, aber man fühlt sich versucht, zwischen diesen versteckten, heimlichen Bauten, diesen unsichtbaren Wegen, und der Geschichte des Landes einen Zusammenhang zu suchen. Denn wohl kaum irgendwo anders hat despotische Herrschsucht und Feigheit, verbunden mit ungeheuerlichen

Launen und niedrigen Leidenschaften, seit frühestem Altertum bis in unsere Zeit hinein, so ununterbrochen geherrscht und auf dunkeln, unheimlichen Wegen ihre lichtscheuen Ziele zu erreichen versucht, wie in Neapel. — Freilich die neuesten unterirdischen Bauten dienen höchstens dem sehr modernen Bestreben, möglichst schnell und bequem von einem Orte zum anderen zu kommen, und stehen etwas prosaisch im Dienste der — Eisenbahn. Aber es ist immerhin merkwürdig, dass eine kleine Lokalbahn, die ausser geringem Gütertransport lediglich dem Verkehr von Ausflüglern dient, auf einer Strecke von etwa fünfundzwanzig Kilometern ebensoviele Tunnels durchläuft, von denen der erste unter der halben Stadt hergeht und sogar noch einen zweiten Tunnel mit einer anderen Strassenbahn über sich hat. Es ist die neue Eisenbahn von Neapel nach Torre Gaveta, die den direkten Verkehr von Neapel nach der Insel Ischia vermittelt, unterwegs Pozzuoli berührt und die geschichtlich wie mythologisch gleich merkwürdige Landschaft am Averner und Fusaro-See durchschneidet. Einige Jahre früher waren schon die genannten kleineren Tunnels für die Stadtbahnen entstanden, die aber wegen ihrer Lage — der eine unter dem Kastell St. Elmo, der andere unter dem Korso Vittorio Emanuele und der Villa Floridiana — und wegen ihrer starken Steigung bemerkenswert sind.

Das grösste Interesse aber verdienen die zum Teil ebenso grossartigen, wie technisch im höchsten Grade vollendeten unterirdischen Anlagen aus antiker Zeit. Die Katakomben Neapels wurden schon erwähnt. Aelter als die römischen, unterscheiden sie sich sehr wesentlich von denselben, namentlich in dem Teil, der heute der öffentlichen Besichtigung zugänglich ist, der aber nur einen geringen Bruchteil der noch vorhandenen, geschweige denn der ehemaligen Anlagen bildet. In Felsen gehauen, waren sie entschieden, wenn auch nicht vorher, so doch gleichzeitig Steinbrüche, und daraus erklärt sich ihre räumlich grössere Anlage, welche die der römischen weit übertrifft. In der That bieten die beiden grossen Vorhallen, von denen die eine als Kapelle, die andere mit eingehauenem tiefen Taufbecken, das für die Taufe Erwachsener, wie sie bei den ältesten Christen üblich war, eingerichtet ist, Raum genug für eine Gemeinde, und die hohen breiten Gänge, die mit Säulen und Bänken ausge-

statteten Familiengräber laden zum Wandeln und längeren Verweilen ein. Wie gesagt, ist die jetzt sichtbare Katakombe nur ein einzelnes Glied in der ungeheuren Kette der unterirdischen Anlagen, und auch sie ist nur in zwei Stockwerken zugänglich, da das unterste Stockwerk vollständig mit den Knochen der im sechzehnten Jahrhunderte an der Pest Gestorbenen angefüllt ist. Aber wenn auch die Tradition, welche diese Gänge bis nach Rom reichen, und sie noch von den streitbaren Päpsten des Mittelalters als kriegerische Verbindungswege zwischen beiden Städten benutzt werden lässt, wohl übertreibt, so ist doch der Zusammenhang mit Anlagen im Innern der Stadt bei San Severo, bei San Gandioro, bei S. Maria della Sanità ziemlich sicher nachgewiesen, und ebenso eine antike, vielleicht schon vorchristliche Verbindung mit Pozzuoli in Spuren vorhanden.

Die Stadtsage bevölkert sogar noch heutigen Tages einzelne Teile der Katakomben mit heimlichen Gesellschaften von Teufelsbeschwörern und Erratern von Lottonummern. Letztere haben bis jetzt keinesfalls grosse Resultate zu erzielen gewusst, denn wer beim Lottospiel gewinnt, das ist noch immer einzig die Regierung. Zugänglicher aber als diese von der erhitzten Volksphantasie bis in die Hölle ausgedehnten, in Wirklichkeit wohl meist verfallenen und zugeschütteten alten Begräbnisstätten, und zugänglicher selbst als die grossen Katakomben hinter dem Armenhause S. Gennaro sind zwei grosse öffentliche Tunnels, von denen der eine allerdings eine moderne Wiederholung des alten baufällig gewordenen ist. Es sind dies die allen Fremden sattsam bekannten Grotta des Posilipp, durch die jetzt sogar die Dampfbahn fährt, und die fälschlich nach dem allmächtigen Günstling des Tiberius benannte Grotta di Sejano, welche in Wirklichkeit schon 37 v. Chr. von M. Coccejus Nervus angelegt wurde und aus ihren Luftlöchern herrliche Aussichten gewährt.

Aber keiner von diesen Tunnels, die beide wohl von Anfang an zunächst praktischen Zwecken gedient haben, kann sich, was Grossartigkeit der Anlage, sowie Originalität des wahrscheinlichen Zweckes betrifft, mit der sonderbarerweise ziemlich unbekannten Grotta della Pace in der Nähe der Ruinen des uralten Cumae messen. Ausgangsort wie Ziel dieses über einen Kilometer langen Ganges sind schon

merkwürdig genug; hier die Trümmer der ältesten bekannten Kulturstätte in Italien, dort der fabelhafte, von dem ganzen Zauber griechischer und römischer Poesie umkleidete See, an dessen Uferhöhlen der Eingang in die Unterwelt gedacht wurde, und der noch heute in der tiefen Einsamkeit seiner Ufer, der düsteren Farbe seines Wassers, unter dem hier und da die Trümmer alter Bauten wie versunkene Paläste sichtbar sind, einen ergreifenden Eindruck macht.

Unter einem modernen Strassenübergang, gerade gegenüber der alten Akropolis von Cumae, liegt der mächtige Eingang der Grotta della Pace, die ihren Namen nach einem Spanier trägt, der sie im sechzehnten Jahrhundert untersuchte. Ein tiefer Staub bedeckt den Boden, der durch schräge Luftlöcher soweit beleuchtet ist, als zum Gehen gerade notwendig. Die Anlage dieser Lichtschachte ist unstreitig ein Meisterwerk antiker Baukunst und Beweis, auf welcher Höhe die architektonische Theorie jener Zeiten stand, da bei der kolossalen Höhe dieser Schlünde an ein Probieren nicht zu denken war. Mit welcher Genauigkeit die Lichtwirkung berechnet war, geht daraus hervor, dass der nach dem See zu abfallende Teil des Tunnels, dessen Boden durch Anschwemmung bedeutend erhöht ist, in vollkommenem Dunkel liegt, da hier die Lichtschachte bei der verringerten Tiefe des Bodens ihre Wirkung nicht entfalten können. Diese Anschwemmungen, welche den Tunnel an seinem Ausgang bis auf wenig mehr als Manneshöhe anfüllen, legen den Gedanken nahe, dass der Tunnel seiner Zeit bis zur Hälfte mit Wasser gefüllt und bis zu einem gewissen Punkte schiffbar war. Etwa in der Mitte nämlich befindet sich ein mit hohem, oben gemauertem Luftschacht versehenes kleines Gemach, das eine auffallende Aehnlichkeit mit den an der ganzen Küste des Golfes von Neapel zerstreuten Badegemächern hat. Die Idee eines Bades von frischem Seewasser in der Mitte eines Berges entspricht sicherlich ganz den wahnsinnigen Einfällen der Cäsarenzeit, welchen überhaupt ein grosser Teil aller dieser und vieler anderer ähnlicher Anlagen in der Nachbarschaft ihr Dasein zu verdanken scheint.

Giebt es doch mitten im Golf von Neapel einen Punkt, den man nicht mit Unrecht »ein Stück Paradies, herabgefallen auf die Erde«, genannt hat, der aber seit ur-

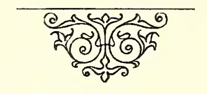
alter Zeit der Tummelplatz aller möglichen Teufel in Menschengestalt gewesen ist, die denn auch nicht versäumt haben, ihre Spuren in über- und unterirdischen Bauten zurückzulassen. Es ist Capri, das Ideal aller Maler und Dichter, das Ziel und der Glanzpunkt der meisten italienischen Reisen, die Insel mit der blauen Grotte und dem Hotel Pagano, aber mit noch vielen anderen Dingen, von denen selbst die Weisheit Bädekers und Meyers sich nichts träumen lässt.

Hier, wo der alte Tiberius zehn Jahre weilte und zwölf Villen zu Ehren der zwölf Hauptgötter anlegte, ist der Boden nachweislich von unterirdischen, jetzt aber durchweg verschütteten Gängen förmlich durchwühlt. Es sind heimliche Verbindungswege, die ihre Anlage dem wachsenden, wohl nicht ganz unbegründeten Verfolgungswahnsinn des Tyrannen verdanken. Von der blauen Grotte führt ein unterirdischer, jetzt wohl nur aus Spekulation geschlossener Gang zu der ehemaligen tiberianischen Villa Damecutta, welchen Namen die Lokalsage von den »dame occulte« ableitet, die Tiberius hier gehalten haben soll. Aber von Damecutta führte noch ein längerer Gang bis auf die Höhe des Monte Solaro, und an manchen Stellen klingt noch heute der Boden hohl und giebt Zeugnis von den unterirdischen Bauten. Als die Franzosen unter Lamarque im Jahre 1808 ihre berühmte Eroberung der Insel bewerkstelligten, gelang ihnen das nur mit Hilfe eines unterirdischen Ganges, der sie von Orica, der verborgenen Landungsstelle, sicher bis nach Anacapri führte, von wo aus sie die englischen Truppen im Rücken angreifen konnten.

Neben dem alten Thore von Anacapri, dem noch ziemlich einsam auf der Höhe liegenden zweiten Orte der Insel, befand sich noch vor wenigen Jahren ein unbewohntes Haus, in dessen Innerem zwei kannelierte Säulen auf antiken Ursprung schliessen liessen. Eine nachweislich über ein Menschenalter hier befindliche französische Inschrift besagte, dass von hier aus eine unterirdische Treppe zu dem zweihundert Meter tief unten im Meere liegenden Bade des Tiberius führt. Wenige Schritte neben diesem »la polveriera« genannten Gebäude befindet sich in einem Weingarten der Rest eines antiken Badezimmers mit Mosaikfussboden und pompejanisch bemalter Stuckwand. Beides ist sicherem Verderben preisgegeben, da der Besitzer, ein alter Ana-

capreser Bauer, Stücke des Putzes mit dem unvergänglich schönen roten Anstrich in Capri an die Fremden verkauft, und die letzte wohlerhaltene Ecke des Badezimmers, hinter dessen Wänden noch die Heizröhren erkennbar sind, als Aufbewahrungsort für seinen Bausand benutzt. Was vor zweitausend Jahren der raffinierte Luxus der römischen Tyrannen durch Sklavenhände schaffen liess, das zerstört jetzt, da die Zeit es nicht zu bewältigen vermochte, die Gedankenlosigkeit des freigeborenen, aber rohen Epigonen.

Und so geht es mit hundert und aberhundert, einstmal in höchster Ueppigkeit prangenden, in den Felsen gegrabenen, in das Meer hineingebauten, mit Mosaiken und Malereien geschmückten Bädern und Grotten, welche die Küste des Golfes, vom Capo Miseno bis Neapel, und von Neapel bis Sorrent und Massa bienenzellenartig durchlöchern: Das Meer und die Zeit haben sie zerfressen, die Habgier von zwanzig Jahrhunderten hat sie geplündert; neugierig blickt nun die Sonne auf die kahlen Reste, in denen einstmal Neapolis seine lichtscheuen Orgien feierte. Wo aber neue unterirdische Gänge und Grotten entstehen, da dienen sie nur dazu, der rastlosen Unruhe des modernen Menschen den eisenbeschienten, dampfbefahrenen Weg zu ebnen, nicht aber verschwiegener Ruhe und heimlicher Lust weltentrückte Zufluchtsstätten zu schaffen.



Palazzo Donn' Anna in Neapel

Chillo tanto nobele e famuso . . . .
(G. C. Cortese, Micco Passaro)

Es wäre eine interessante Aufgabe, einmal eine Geschichte der Architekturen zu schreiben, und es ist verwunderlich genug, dass in unserer Zeit, die so gerne vom Kleinen ins Grosse, von Innen nach Aussen geht, diese Arbeit noch nicht unternommen worden ist. Also keine Baugeschichte dürfte es sein, die, so fesselnd sie auch für den Fachmann ist, doch nur das tote Gebäude schildert, sondern eine Geschichte der Menschen, die irgend ein altes, durch die Stürme der Zeit erhalten gebliebenes, oder unter ihnen in Trümmer gelegtes Gebäude einst aufgerichtet haben, in ihm gelebt haben und gestorben sind. Wie eigenartig würde sich in einer solchen Geschichte, etwa des Kölner Domes, die Geschichte des deutschen Volkes widerspiegeln, von dem frommen Meister Erwin an, der den Plan machte, bis zu dem preussischen protestantischen Könige, der die Vollendung des Domes als eine Ehrensache deutscher Kunst ermöglichte.

Nicht eine deutsche Kirche ist es, der diese Zeilen gelten, und doch ein Haus, das vielen Deutschen bekannt, und Allen, die es je gesehen, sicher lieb und befreundet ist, ein Palast in Italien, dem Lande, das für uns Deutsche in so vieler Beziehung fast ein zweites Vaterland ist, auf dessen ehemaliger Kultur sich die unsere, nicht einmal, sondern zwei- oder gar dreimal aufgebaut und gestützt hat. Eine Ruine ist es in dem prächtigen, sonnigen Neapel, das in unverwüstlicher Lebenskraft nach einer Geschichte, bis in unsere Tage voll Grauen und Schrecken, immer wieder zu neuem blühenden Gedeihen erstarkt ist, eine Ruine, die, wie mit dem Fluch jener Zeiten beladen, seit mehr als einem Jahrhundert allen Erneuerungen und Verschönerungen in ihrer Umgebung getrotzt hat und hoffentlich noch lange trotzen wird, denn gerade in ihrer Verödung ist sie zwischen all dem Neuen und Prächtigen rings umher schön und grossartig und gewissermassen eine feierliche Mahnung, wie der Totenschädel in den bunten Fruchtstücken und Stillleben der alten Maler.

Wer auf der Strasse zum Posilip, dem uralten Lieb-

lingsfelsen griechischer und italischer Dichter, auf der wundervollen neuen Strasse hinauf will und der Bequemlichkeit der heutigen Zeit sich dankbaren Gemütes bedienend, mit der Pferdebahn fährt, der findet schon auf seinem violetten oder grünen Fahrschein den Namen, der ihm zum unvergesslichen Wahrzeichen wird für eine der schönsten Stellen im schönen Neapel, eine Erinnerung zugleich an eine Frau, die einstmals gross und mächtig, und um ihrer Reize willen berühmt, dennoch sicherlich ebenso vergessen wäre wie tausend schönere, mächtigere und bessere vor ihr und nach ihr, hätte nicht das Capriccio der Volksgeschichte ihren Namen unlösbar an die Ruine ihres Hauses geknüpft, das sie doch kaum je bewohnt und bald grollend und unglücklich verlassen hat.

Donn' Anna hiess diese Frau, Donn' Anna heisst ihr Palast und bei ihm die Pferdebahnstation, an welcher die braven, langohrigen Maultiere getränkt werden, die graziösen Neapolitanerinnen zum Bade oder vom Bade aus- und einsteigen, und der Fremde, mühsam der bettelnden und lärmenden Monelli sich erwehrend, das wunderliche Bauwerk, das aus den Fluten des Meeres sich erhebt, anstaunt. Ueberall ist Leben, und Leben in der höchsten Potenz, wie es eben nur in Neapel auf der Grenzstation zwischen Occident und Orient flutet; auch in den finsteren Mauerhöhlen der Ruine lebt und wimmelt es von allerlei Menschlein, aber sie vermögen nicht die todesstarre Ruhe zu beleben, in die das alte, mächtige Haus für immer versunken scheint. Nur desto öder erscheinen die mächtigen dunkeln Bogen, wenn serviettenschwingende Kellner in ihnen herumflanieren, oder wie Wasserratten die kleinen, behenden Barken in den untersten Räumen aus- und einschlüpfen. Und das Volk trägt dem Eindruck Rechnung, indem es die schrecklichsten Geschichten an den Palast knüpft — bis auf die Zeit der beiden Königinnen Johanna I. und II. führt es dieselben zurück und lässt die beiden hier ihre Orgien feiern, ihre Opfer ermorden.

Die Forschung*) vermag die Geschichte des Palastes indessen nicht bis zur Zeit auch nur der zweiten Johanna

*) Eine erschöpfende Geschichte des Palastes, die mit zahlreichen Belegen versehen ist, giebt Scipione Volpicella in seiner »Descrizione storica di alcuni principali edificii della città di Napoli«. 1850. Ohne die Belege ist dieselbe abgedruckt in desselben Autors »Studi di litteratura, storia ed arti.« Napoli 1876.

zu verfolgen und sicherlich ist es gerade hier stets bei weitem friedlicher zugegangen, als an hundert anderen Stellen Neapels, wo der Boden mit Bürgerblut gedüngt wurde. Freilich ist die Stätte älter als die Frau, deren Namen der jetzige Palast trägt, seit sie ihn von Neuem erbauen liess. Und das ist natürlich genug, genoss doch jener Hügel im Norden der Stadt, an dessen Rücken der Palazzo sich anlehnt, schon im Altertum den Ruhm eines wundervollen Erholungsortes. Hier hatte der berühmte Schlemmer Vedius Pollio seine famose Villa Pausilypon (Sorgenfrei), die später in den Besitz des Augustus überging und allmählich dem ganzen Hügel den Namen gab, den er noch heute trägt. Marcus Cocceius Nerva legte hier (37 v. Chr.), wie Strabo berichtet, die heute so genannte Grotte des Sejan an, die auf eine Villa ausmündete und durch ihre Luftlöcher die herrlichsten Aussichten auf den Golf gewährte, so dass im Jahre 400 Kaiser Honorius sie wiederherstellen liess. Auch Lucullus, der Feinschmecker, hatte hier eine Villa mit einem kleinen Theater, dessen Reste noch sichtbar sind, und Vergil liebte den Posilip so sehr, dass er hier, wo auch er ein Haus besass, sich sein Grab bestellte. Auf diesem Hügel hinterliessen alle Zeiten und alle die Völker, die nacheinander hier gehaust haben, Villen und Lusthäuser, als Zeichen der einstimmigen Vorliebe ihrer Erbauer für die Schönheit des Ortes, der wegen seiner kühlen und gesunden Luft namentlich in den heissen Sommermonaten berühmt war.

So muss auch jener Felsen, auf dem Donn' Anna ihren Palast später erbauen liess, schon früher ein grösseres Gebäude getragen haben, denn ein solches zeigt im Bilde wenigstens ein Kupferstich aus dem Jahre 1630, den die Società napolitana di storia patria besitzt*). Man sieht auf ihm die ganze Stadt Neapel von der Seeseite aus, und im Vordergrunde den Festzug, welcher bei der Abreise der Infantin Donna Maria d'Austria, Königin von Ungarn, am 19. Dezember 1630 veranstaltet wurde, und der für den armen Vize-König Alcalà wohl ein wirkliches Fest bedeutete, da er durch den mehrmonatlichen Besuch der hohen Frau an den Rand des Bankerotts gebracht worden

*) Vergl. hierzu M. Schipa, Il palazzo di Donn' Anna in »Napoli nobilissima« Vol. I fasc. 12 1892, woselbst auch der weiter unten beschriebene Bildnisstich der Donn' Anna wiedergegeben ist.

war. Auf der linken Seite des Stiches erhebt sich an derselben Stelle, den heute der Palast einnimmt, ein grosses Gebäude mit drei Stockwerken, Zinnen und Türmen. Mit einer Seite lehnt es sich an den Hügel, mit der anderen springt es weit ins Meer hinaus. Nach der Stadt zu öffnet sich ein grosses Portal, das von einer breiten Terrasse überdeckt ist. Zu ihr führte wahrscheinlich direkt ein Landweg; von der Seeseite aus erhob sich eine breite Treppe von dem mit einem Springbrunnen geschmückten Landeplatz aus. Zu dieser Anlage passt die Notiz eines Schriftstellers vom Ende des sechzehnten Jahrhunderts, welcher von einem Bankett erzählt, das der Herr des Palastes im Sommer 1571 gegeben hat auf der Loggia des Hauses, die geräumig und offen und dem Wasser zunächst und überaus günstig gelegen war, besonders zur Zeit der Barkenfahrt am Nachmittag, da dann das Haus, welches die Sonne im Rücken hatte, Alles in kühlen Schatten legte.

Es ist nicht bekannt, wer diesen Palast erbaut hat, noch ob er in noch früherer Zeit eine andere Gestalt gehabt hat, als sie der Stich vom Jahre 1630 zeigt; zweifellos aber nahm er schon im sechzehnten Jahrhundert eine hervorragende Stelle ein unter den vielen prächtigen Villen des Posilip, der damals dieselbe Rolle als Rendezvous der vornehmen Gesellschaft spielte, wie heute die Via Carracciolo, nur dass man ihn nicht zu Wagen, sondern in der Barke zur See besuchte. Und diese Beliebtheit und Berühmtheit, der sich auch das gastfreie Haus erfreute, geht schon aus dem Namen hervor, den es damals führte, als Sirena oder Haus der Sirene. Der Geschichtsschreiber Costo bemerkt dazu in seinem Buche »Il fuggilozio« Venetia MDC, dass er so genannt sei, entweder als ein der Sirene gewissermassen besonders geweihter Ort, oder wegen der Heiterkeit (Serenità) der ganzen Umgebung und des Himmels. — Die Sirene spielt ja in Neapel bekanntlich eine grosse Rolle. Ihren ältesten Namen trug die Stadt nach der dritten Sirene Parthenope, deren Grab hier verehrt wurde. Das benachbarte Capri galt, neben einigen anderen Felsen in der Nähe, als die eigentliche Sireneninsel, und an der kleinen Marine liegt der flache Felsen im Meer, auf dem die Sirenen vergeblich sangen, als Odysseus mit seinen Begleitern vorbeifuhr, da er ihnen die Ohren mit Wachs verstopft und sich selbst hatte an den Mast binden lassen.

Vielfach sieht man noch heute in Neapel die Sirene abgebildet auf den Plakaten der Sommerfeste, der Badeanstalten und sogar auf den Fahrplänen der Strassenbahnen. Beim Feste Piedigrotta am 8. September werden grosse Figuren von Sirenen auf den Tischen der Obstverkäufer aufgestellt, und ein Wasserverkäufer an der Via Roma hat als Zierde auf seinem Schenktisch eine aus Alabaster gearbeitete, hübsche Meerjungfer stehen, die er decenterweise (der Mann könnte deutscher Museumsdirektor werden) mit einem Busentuch bekleidet hat. An Sonn- und Feiertagen trägt das fischgeschwänzte Dämchen sogar einen besonders verzierten Umhang. Nebenbei mag nun aber bemerkt werden, dass alle diese Darstellungen insofern falsch sind, als sie die Sirene mit Fischschwänzen darstellen, statt mit einem Vogelleib und Vogelkrallen, wie sie Homer schon den Sirenen zuschreibt, und wie sie ein Mosaik aus Pompei im Neapler Museum (No. 9981) zeigt. Die Sirenen sind eben keineswegs die harmlosen und liebenswürdigen Meerweibchen, Nereustöchter oder Tritonenweiber, sondern unheimliche, falsche, verderbenbringende Wesen, die zwar schön singen, aber ihre verlockten Opfer verschlingen. Sie dürften eng verwandt sein mit den Sturm- und Todesgenien, den Harpyien, wie sie das vielbesprochene Denkmal bei Xanthos zeigt. Wo sie an den Küsten vorkommen und verehrt wurden, waren sie gewissermassen die gefährlichen Genien der Untiefen und verderblichen Klippen, und erst im übertragenen Sinne die Repräsentantinnen unheilvollen Liebeszaubers, als die sie heute noch genannt werden. — Gerade der Posilip war seit Alters eine den Sirenen geheiligte Stätte, und noch im siebzehnten Jahrhundert sagt ein neapolitanischer Dichter Giulio Cesare Cortese, genannt Pastor Sebeto, in einem seiner volkstümlichen Epen Micco Passaro nnammorato canto VI. 27. von ihm . . .

Chillo tanto nobele e famuso
Rre de li spasse e de li contentezze,
C'have 'no pede asciuttoe n'autro nfuso
E tene la serena pè le trezze.

zu deutsch etwa:

Ein edler Fürst, berühmt in aller Welt,
Den einen Fuss von Meeresflut bespritzt,
Den andern auf das Erdreich fest gestützt,
Der an den Zöpfen die Sirene hält.

Vielleicht befand sich im Altertum auf dem Felsen, der später den Sirenenpalast tragen sollte, ein diesen Gottheiten geweihtes Heiligtum, und hat demselben mit dem Namen auch den Ruf des Unglückshauses, das von Aussen prächtig und lockend, im Inneren geheimnisvolles, unvermeidliches Unheil birgt, eingetragen. Und nur zu sehr hat der Palast von Anfang an sich diesen Ruf verdient.

Den Namen eines Erbauers oder Besitzers nennt Costo in seinem oben erwähnten Buche noch nicht, und erst Giulio Cesare Capaccio, der gelehrte und geschwätzige Historiograph Neapels, erzählt in den dreissiger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts von dem Hügel des Posilip, dass sich dort ein Haus der Sirenen befände, würdig eines Königs und berühmt durch das Andenken des Dragonetti Bonifacio, restauriert von den Ravaschieri, das später an den Fürsten von Stigliano überging. In diesen kurzen Zeilen ist ein grosses Stück der Geschichte des Palastes enthalten und Namen sind genannt, die in jenen Zeiten zu den berühmtesten gehörten.

Die Familie der Bonifacio stammte aus Portanova und es gab zwei Träger des Namens Dragonetti. Der eine, befreundet mit Alfonso dem Grossmütigen von Arragon (1442—1458 König), empfing von letzterem die Lehensherrschaft von Aversa und vielerlei Ehrenämter. In seinem Hause veranstaltete der König ein Gastmahl bei Gelegenheit der Hochzeit eines Moccia mit einer Poderico im Juli 1455. Viel später, im September 1470 wohnte in dem Hause Dragonetti Bonifacios ein Florentiner Gesandter, aber dieses Haus stand in Portanova und es scheint, dass dieser Dragonetti nichts mit dem Sirenenpalaste zu thun gehabt hat.

Dragonettis Bruder Andrea hatte drei Kinder, Robert, Giovann Paolo und Carmosina, die Geliebte des Poeten Sannazaro, dessen Namen ebenfalls mit dem Posilip untrennbar verknüpft ist, da er hier eine Villa auf einem von König Friedrich von Arragon, dem Enkel Alfonsos, (nach kurzer Regierung 1501 vertrieben und 1504 im Exil gestorben) ihm geschenkten Grundstück besessen hatte, und nach Zerstörung dieser Villa bei der Belagerung Neapels und dem Kampf zwischen den Prinzen von Orange und Lautrec, dort eine kleine Kirche erbaut hatte, die noch heute steht. Einstmal von dem Dichter nach einem seiner Gedichte S. Maria del Parto genannt, heisst sie heute

nach ihm selbst, der dort in der Nachbarschaft seines Vorbildes Vergil ein Grab gefunden hat.

Robert Bonifacio erhielt unter Karl V. den Titel eines Marchese, nachdem er von Friedrich von Arragon die Herrschaft Oria bekommen hatte, und heiratete Lucrezia Cicara, die ihm vier Kinder schenkte: Dragonetti (zwischen 1500 und 1502) Andrea, Giovann Berardino und Isabella. Aber vor seiner Ernennung zum Marchese hatte Robert, zu dessen Besitzungen der Sirenenpalast schon gehört zu haben scheint, Unglück genug auszustehen. Der Rebellion angeklagt und nach der Belagerung Neapels durch Lautrec, von Filibert von Orange geächtet, verlor er Vermögen und Herrschaft. Letztere kam, von Kaiser Karl V. verkauft, zunächst an Giovann Dorbina, der aber schon nach Jahresfrist verstarb, dann an einen flandrischen Herren, der aber auch nur vier Monate am Leben blieb. Nun wurde Robert Bonifacio beim Kaiser in Flandern um Rückgabe seiner Besitzungen vorstellig und begründete sein Gesuch damit, dass er sagte, er befürchte, die Herrschaft, die, nachdem man sie ihm entzogen habe, beiden Besitzern den Tod gebracht habe, würde am Ende, nun, da sie an den Staat gefallen sei, auch dem Kaiser, was Gott allerdings verhüten möge, Schaden bringen. Er bäte deshalb, sie ihm, dem ursprünglichen Besitzer, wieder zuzuweisen. Der Kaiser musste über diese naive Begründung der Forderung lachen und gab Roberto für 25000 Dukaten seine Güter und Herrschaften zurück. Aber schon begann sich das Unglück, das mit dem Besitz des Palastes am Posilip verknüpft zu sein schien, wieder zu zeigen. Robertos ältester Sohn, Dragonetti, den zweifellos Capaccio meint, ein eleganter Kavalier, namhafter Dichter und geschätzter Gelehrter, starb, erst sechsundzwanzig Jahre alt, 1527 oder 1529 bei chemischen Versuchen durch giftige Gase getötet, oder, nach anderen Nachrichten, infolge eines Sturzes vom Pferde. Die ersten Männer jener Zeit, die seine Freunde gewesen waren, unter ihnen Sannazaro und Alfonso d'Avalos, beklagten seinen frühen Tod. Robertos zweiter Sohn, Andrea, ein Knabe von aussergewöhnlicher Schönheit, starb in jungen Jahren. Sein Grabmal von Giovanni da Nola befindet sich in der Kirche von San Severino und trägt eine Grabschrift von Sannazaro. Das wunderlichste Schicksal hatte Giovanni Berardino, der letzte Bonifacio, der den Sirenenpalast besass. Ihm, dem seine

Mutter das Leben schenkte, als sie bereits vierundfünfzig Jahre alt war, fiel das ganze grosse Vermögen von zwölftausend Dukaten Einkünften zu, die Herrschaft von Oria und die Landschaften Francavilla und Casalnuovo, die sein Vater Roberto seiner Zeit mit dem Marchesat gekauft hatte. Aber statt sich seines Besitzes zu erfreuen, zog er sich von aller Welt zurück, vertiefte sich in allerlei philosophische Studien, und, nachdem er die Naturgesetze ergründet zu haben glaubte, fing er, ein neapolitanischer Faust, ein wüstes Leben an, und verliess zuletzt, der Ketzerei verdächtig, mit zwei türkischen Sklavinnen Vaterland und Besitz. Er endete schliesslich, nachdem er sich sogar der Reformation angeschlossen hatte, arm, alt und verlassen in Danzig im Jahre 1597. Sicherlich ein eigentümliches Geschick für einen Neapolitaner jener Zeit, da Reformation und Danzig gleichermassen noch den meisten heutigen Neapolitanern fern genug liegen. Was aus Robertos einziger Tochter Isabella geworden ist, weiss man nicht.

Schon Capaccio nennt nach Dragonetti Bonifacio, der den Palast berühmt gemacht habe, wohl durch seine glänzende Haushaltung, welche die berühmtesten Litteraten und Künstler seiner Zeit bei geistreichen und fröhlichen Zusammenkünften vereinigte, den Namen der Ravaschieri, die ihn restauriert hätten. Und in der That finden wir diese reiche und berühmte Familie als die Besitzerin des Sirenenpalastes, nachdem ihn Giovann Berardino Bonifacio verlassen hatte, das heisst wohl vor der Inquisition geflohen war. Denn auch diese vortreffliche Einrichtung war, wie alles andere Unheil, als Geschenk der Spanier in das von ihnen geknechtete Land gekommen. Zunächst waren Giovann Berardinos Besitzungen eingezogen worden, aber noch gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts nennt Fabio Giordano, einer der zahlreichen Lokalhistoriker jener Tage, diese hochberühmte Villa als ein Bauwerk der Ravaschieri. Auch Tommaso Costo erzählt in seinem schon erwähnten Buche, das zuerst in Neapel erschienen war und im Jahre 1600 in Venedig nachgedruckt wurde, dass Gianfrancesco Ravaschiero, Prior von S. Nicola in Bari, von der Gicht geplagt den Juni 1571 in der Villa Sirena zugebracht habe, um durch die Schönheit des Ortes Trost bei seinen Schmerzen zu finden und sich an Musik, Gesellschaften, Fischfang und Barkenfahrten zu erfreuen, letzteres freilich

Dinge, die nicht gerade geeignet sein mochten, seine Krankheit zu bessern. Weiter heisst es, dass dieser schöne Platz viele Jahre im Besitz des reichen und glänzenden genovesischen Edelmannes gewesen sei, der dort seinen Freunden häufig Gelegenheit gab, sich mit ihm zu erfreuen, wie er denn den Sirenenpalast überhaupt als Landhaus und Vergnügungsaufenthalt betrachtet zu haben scheint, sein eigentliches Wohnhaus aber in der Stadt Neapel besass.

Aus jener Zeit werden neben den ersten Kavalieren, den berühmtesten Musikern, auch die Namen der schönsten und vornehmsten Frauen genannt, welche den Festen des Prälaten im Sirenenhause beizuwohnen pflegten, und durch ihre Schönheit und den Glanz ihrer Erscheinung das üppige Bild der damaligen vornehmen neapolitanischen Gesellschaft vervollständigten. Die ersten Namen des Königreichs sind hier vertreten, so unter anderen einige Colonna und einige Carafa verschiedener Linien, ein Beweis, welches Ansehen der genuesische Priester durch die Macht seines Reichtums in der stolzen Gesellschaft der alten Königsstadt genoss. Dies ist um so bemerkenswerter, als die Genuesen weder in Neapel, noch anderswo in Italien sich grosser Liebe erfreuten. Sie waren seit Alters die geborenen Bankiers. Seit König Philipp II. hatten sie auch im Königreich Neapel den grössten Teil der Geldgeschäfte in Händen und wurden von den Spaniern bei denselben bevorzugt, da sie diesen durch ihre Charaktereigenschaften grössere Garantien zu bieten schienen, als die unruhigen, wankelmütigen, allerdings auch schlecht genug behandelten Neapolitaner. Und so gelang es, trotz des allgemeinen Hasses, der den Genuesen im ganzen Königreich entgegengebracht wurde (man verglich sie mit Blutegeln, die der Monarchie den Lebenssaft entzögen), vielen genuesischen Familien sich in Neapel einzubürgern und zu hohen Ehren zu gelangen. So eben ganz besonders den Ravaschieri, welche für einen Zweig der Fieschi von Lavagna gehalten werden. Als im Jahre 1573 unter dem Kardinal Granvella (Vizekönig 1571—74) der Geldzins auf 30% gestiegen war, fallierten sie allerdings, und es ist nicht unmöglich, dass dieser Bankbruch auch auf den Besitzwechsel des Sirenenhauses Einfluss hatte, denn bald nach den Festen des Jahres 1571 hören wir, dass es in die Hände der Carafa von Stigliano übergeht, jener

grossen Familie, der die berühmteste und mächtigste Herrin des Palazzo am Posilip angehörte.

Der schon angezogene Fabio Giordano nennt in seiner »Giunta al Convento critico archeologico sul frammento inedito« die Carafa Hostiliani als Besitzer, und Scipione Mazzella erwähnt in seiner »Descrizione del regno di Napoli« 1586 die schöne Villa des Fürsten von Stigliano am Posilip; ebenso wie fünfzig Jahre später der schon genannte Capaccio. Die Carafa Stigliano gehörten demselben Hauptzweige des berühmten Geschlechtes an, wie die von Maddaloni*), deren Stammesburg noch heute einige Meilen nördlich von Neapel als Ruine sichtbar ist.

Antonio Carafa, Herr von Mondragone, durch mütterliche Erbschaft zu grossem Vermögen gelangt, liess sich von Kaiser Karl V. zum Herzog von Mondragone und Fürsten von Stigliano machen, und sein Sohn Ludovico, geboren 1511, war eben der Käufer des Sirenenpalastes, den er um achtausend Scudi erstand. Von ihm und seinem kolossalen Aufwand erzählt Francesco Zazzera, der aus der Zeit der Verwaltung des Herzogs von Ossuna (Vizekönig 1582—1586) interessante Tagebücher hinterlassen hat, in seiner »Nobiltà d'Italia«. Ludovico war schon ein alter Mann, als er den Palast kaufte, und starb nicht lange darauf. Sein Besitz ging auf seinen Sohn Antonio, der durch seine Mutter Clarice Orsini mit diesem mächtigen Geschlecht verwandt war, über, und von diesem auf Antonio's Sohn Luigi. Dieser zweite Luigi, Urenkel des alten Antonio Carafa, wurde Fürst von Stigliano, Fürst des hl. römischen Reichs, Herzog von Mondragone, Graf von Aliano, Ritter des Goldenen Vliesses und Grand von Spanien und durch seine Frau, Isabella Gonzaga, Erbin des Herzogtums Sabioneta, auch Herzog von Sabioneta. Schützer der Wissenschaften, der er war, schreibt Benedetto Croce in seinem »Palazzo Cellamare«, und selbst eleganter Schriftsteller, mag er oft genug in seinem Palast an der Chiaja oder seiner Villa am Posilip Gianbattista Marino und die anderen Dichter und Schriftsteller jener Zeit zu sich eingeladen haben, und es ist noch ein Sonett erhalten, mit welchem Don Luigi den Dichter Manso zu sich an den Posilip einladet.

*) Vergl. hierzu A. v. Reumont, Die Carafa von Maddaloni. Berlin 1851.

Es schien, als ob noch bei Lebzeiten dieses Fürsten das Haus der Stigliano, das so lange auf zwei Augen gestanden hatte, von Neuem aufblühen sollte. Luigis einziger Sohn, der wieder Antonio hiess, heiratete 1602 Elena Aldobrandini, die Nichte des Papstes Clemens VIII. und Schwester der Herzogin von Parma, und aus diesem Bündnis, dessen Schliessung der Cavaliere Marino in einem Festgedichte feierte, entsprossen eine Tochter und zwei Söhne, Guiseppe und Onofrio, deren Geburtsdaten nicht bekannt sind. Aber das Unheil, das die früheren Besitzer des Palastes verfolgt hatte, machte sich nun auch wieder bei dem alten Luigi Carafa und seinen Erben geltend. Er musste hochbejahrt das vollständige Absterben seines Stammes nach kurzer scheinbarer Blüte miterleben. Zuerst starben beide Enkel und ihnen folgte bald, wohl schon 1627, Luigis einziger Sohn, der Vater der beiden Knaben, Antonio. Drei Jahre später schloss dann auch der alte Luigi Carafa die Augen für immer, und zwar in dem Jesuitenkloster Gesù Vecchio, wohin er sich erst einige Tage vorher begeben hatte. Er wurde als Herzog von Sabioneta mit dem grössten Pompe am 13. Januar 1630 in seiner Kapelle zu San Domenico beigesetzt, wo in einer anderen Ecke schon seit fünf Jahren sein Freund, der Dichter Marino ruhte.

Da er ohne Testament verstorben war, und der Zweig der Carafa, Grafen von Montorio kurz zuvor ebenfalls erloschen war, so blieb als einzige Herrin aller dieser Titel, Güter und Vermögen seine junge Enkelin, die Tochter Antonios, Donn' Anna Carafa übrig.

Sie war geboren in ihrer väterlichen Villa Pietrabianca zu Portici im November 1607, war also dreiundzwanzig Jahre alt, als sie die kolossale Erbschaft antrat. Wie das auch heutzutage noch reichen Erbinnen zu geschehen pflegt, galt sie für eine grosse Schönheit. Zeitgenössische Dichter besangen ihre blonden Haare, wegen deren sie berühmt war, und das könnte bei der Vorliebe der Süditaliener für blondes Haar als Beweis für die Aufrichtigkeit der Bewunderung ihrer Schönheit gelten. Diese Bewunderung war allerdings keine ganz einstimmige. Benedetto Croce nennt sie in seinem schon erwähnten Buche »Palazzo Cellamare« IX. ganz einfach »una bionda magra e pallida bruttezza« ein blondes, mageres und blasses Scheusal, was zu den überschwäng-

lichen Versen des Roberto Mollo aus dem Jahre 1639 nicht recht passen will. Freilich war sie inzwischen auch Vizekönigin geworden. Ein wohl ziemlich authentisches Bildnis von ihr findet sich im zweiten Bande der »Historia genealogica della Famiglia Carafa« von Aldimari, Napoli 1691, Seite 339. Wenn Volpicella sagt und Reumont es ihm nachschreibt, dass dies Bild sie als eine wenig oder gar nicht schöne Frau darstelle, so ist dagegen zunächst zu bemerken, dass der in mancher Beziehung interessante, künstlerisch aber sehr schwache Kupferstich von Andrea Magliar nach einem unbekannten Original, die Donna als ein zweifellos noch ganz junges Mädchen wiedergiebt, und es scheint keineswegs ausgeschlossen, dass aus dem Kinde mit den grossen dunkeln, eher noch scheuen, als hochmütigen Augen, unter breiten Lidern und hohen Brauen, mit der kleinen, geraden Nase und dem kleinen, vollen Mund sich eine schöne Frau entwickelt haben könnte. Mager erscheint das Gesicht hier jedenfalls noch nicht. Die Haare sind auch auf dem Stich als hell erkennbar und in jener alten, in Neapel seit zweitausend Jahren bis heute üblichen Weise angeordnet, die sich von Zeit zu Zeit, so gerade jetzt wieder zum Beispiel, als neue Mode über die ganze Welt verbreitet hat, nämlich in hohem runden Wulst aus der Stirne nach hinten und über die Ohren gelegt. Das enge Brokatjäckchen mit doppelten Wülsten an den Schultern ist reich mit Perlen verziert. Als Schmuck trägt sie reiche, traubenförmige Perlenohrgehänge, ein mit Perlen oder Diamanten verziertes blumenartiges Kleinod in den Haaren an der linken Seite, eine einfache Perlenschnur um den Hals und eine doppelte um Schultern und Brust. Ein niedriger flacher Kragen lässt einen Teil des Halses bloss. Der Typus der Neapolitanerin ist in dem kindlichen Gesichtchen unverkennbar, und rechnet man die Verzeichnungen ab, die sich in Augen und Nase besonders bemerkbar machen, so ist der Gesamteindruck keineswegs ein ungünstiger.*)

Gestaltet man sich freilich an der Hand der späteren Ereignisse ein Bild von Anna Carafas innerem Wesen, so fällt dieses entschieden bedeutend ungünstiger aus, und man

*) Im Besitz des Herzogs von Andria, Riccardo Carafa in Neapel befindet sich ein Wandteppich aus dem XVII. Jahrhundert mit dem lebensgrossen Bildnis der Donn' Anna, das entweder auf den Stich oder auf ein gemeinsames Original zurückgeht.

kann wahrlich nicht behaupten, dass sie zu den zahlreichen italienischen Frauen gehört hat, die sich durch hervorragende Eigenschaften des Geistes oder Gemütes über ihre Zeit erhoben, oder in sich gewissermassen die edelsten Züge ihrer Umgebung vereinigt hätten, wie etwa Vittoria Colonna, die Gattin des Pescara und Freundin des alten Michel Angiolo. Anna Carafa erscheint im Gegenteil gerade nur als ein Erziehungsprodukt ihrer Lebensumstände und der damaligen äusserlich und innerlich gleichermassen zerrissenen, und bei allem Aufwand und Prunk so traurigen Verhältnisse ihres Vaterlandes. In der That zeigt ihr Wesen keinen einzigen sympathischen Zug; namenloser Hochmut, Eitelkeit, herzlose Berechnung, Geiz bei allem Reichtum und spätere Haltlosigkeit im Unglück sind nicht geeignet, ihr Bild zu einem angenehmen zu machen. Selbst ihr Tod an einer der ekelhaftesten Krankheiten hat nichts Versöhnendes. Er erscheint als das traurige, aber nicht unverdiente Ende eines nur von eiteln Nichtigkeiten und der Jagd nach äusserem Glanze ausgefüllten Daseins, und wenn ihr Name überhaupt fortlebt, so hat er das dem wohl rein zufälligen Umstande zu verdanken, dass seine Herrin, schwerlich aus kunstfreundlichem Trieb, sondern nur aus Prunksucht einen der berühmtesten Künstler ihrer Vaterstadt mit dem Neubau des Hauses beauftragte, an dessen Ruine sich nun ein schwaches und unsicheres Andenken ihrer Person anklammert. Sollten einst die Wellen diesen Rest einstiger Pracht zerstören, oder die rastlose Neuerungssucht unserer Zeit andere Gebäude an seine Stelle setzen, so wird auch Donn' Annas Name aus dem Gedächtnis des Volkes schwinden, und höchstens noch in den vergilbten Stammbäumen ihres erloschenen Geschlechtes verzeichnet bleiben.

Weder Donn' Annas zweifelhafte Schönheit, noch ihr unbezweifelter Hochmut verhinderten, dass sie, das reichste Mädchen im Königreich, von Bewerbern umringt war, und es sind genug Züge überliefert, welche von der Leidenschaftlichkeit, mit der sie umworben wurde, Zeugnis ablegen. Schon als Kind wurde sie zur Frau begehrt vom Bruder des Grossherzogs von Florenz, Ferdinand von Medici, dann von Taddeo Barberino, dem Enkel des Pabstes Urban VIII., der seine Werbung mit dem Versprechen unterstützte, ihr dreihunderttausend Thaler (tallari) und drei Kardinalshüte zur freien Verfügung (das heisst also einfach für den Meistbietenden)

zu stellen. Später war die Rede gewesen von einer Verheiratung mit dem König von Polen, als er noch Prinz war, sowie mit dem Herzog von Modena. Aber der König von Spanien hatte aus einigen gewichtigen Gründen verboten, eine Heirat abzuschliessen, ohne seinen Willen und ohne seine Erlaubnis, bei hunderttausend Dukaten Strafe. Beweises genug, dass man spanischerseits in väterlicher Fürsorge nicht geneigt war, ein so grosses Vermögen ausser Landes gehen zu lassen. Diese Notizen sind dem neapolitanischen Edelmann Nicoló Caputo zu verdanken, dessen ungedruckte »Annali della città di Napoli« aus jener Zeit noch erhalten sind.

Sehr amüsant ist es, wie später der Grossvater Don Luigi, der seine Enkelin mit einem Verwandten zu verheiraten wünschte, den Vizekönig Don Antonio Alvarez y Toledo, Herzog von Alba (Vizekönig von 1622—1629) glauben machte, er sei dessen Wunsche, Anna mit dem Sohne des Vizekönigs zu vermählen, geneigt, um auf diese Weise die Heirat mit dem Herzog von Modena, welche Isabella Gonzaga, Annas Grossmutter, die Gemahlin Don Luigis protegierte, zu hintertreiben. Alba, von Don Luigi hingezogen, erreichte seinen Zweck ebensowenig, da er im August 1629 nach einer siebenjährigen Herrschaft voll Aerger und Misserfolgen von seinem hohen, zwar nicht sonderlich erfreulichen, aber bei dem üblichen Raubsystem immerhin einträglichen Posten als Vizekönig abberufen wurde.

Ebenfalls unverrichteter Sache abziehen musste der Contestabile von Navarra, der 1627 als sogenannter ausserordentlicher Gesandter des Papstes nach Neapel gekommen war, um die reiche Erbin zu heiraten.

Nicht mehr Glück hatten drei junge Neapolitaner aus drei engverwandten Familien, alle Carafesken verschiedener Linien, die sich ebenfalls zu jener Zeit und zwar noch eifriger, als die früheren Kandidaten, um Donn' Annas Hand bewarben. Es waren die Herzöge von Nocera, von Maddaloni und der älteste Sohn des Fürsten von Rocella. Ihre Aufgabe war schwer genug, da jeder nicht nur seine Mitbewerber aus dem Felde schlagen, nicht nur die Zuneigung der verwöhnten Erbin erwerben musste, sondern auch die Sympathien der Grossmutter Gonzaga, der Mutter Aldobrandini zu erringen und ihre politischen und eigennützigen Familienabsichten zu durchkreuzen hatte. Schon im Jahre 1629

hatte der Herzog von Nocera die Sache aufgegeben und war, von der Hoffnungslosigkeit seiner Bemühungen überzeugt, nach Mailand abgereist. Vier Jahre später versuchte sein Vater, der alte Herzog von Nocera noch einmal selbst, die reiche Schwiegertochter zu gewinnen, aber ebenso vergeblich; er musste sich damit begnügen, für seinen Sohn die Heirat mit der Tochter des Fürsten von Sciglio, der Witwe des Fürsten von Palazuola abzuschliessen.

Es blieben zunächst also als Bewerber noch der Herzog Diomed Carafa von Maddaloni und der Marchese von Castelvetere, ältester Sohn des Fürsten von Rocella, wenn nicht etwa noch ein dritter Jüngling genannt werden dürfte, der, obwohl, oder vielleicht gerade weil seine Bemühungen um Donn' Anna nicht auf politische oder geschäftliche Spekulation, sondern, wie es scheint auf wirkliche, ernsthafte Neigung begründet war, bei der Lage der Dinge am schlechtesten wegkommen musste. Es war ein junger Mann von gutem Ruf (soll wohl heissen von guter Familie, denn was man im allgemeinen unter gutem Ruf versteht, spielte bei Heiratskandidaten aus der vornehmen Gesellschaft, damals womöglich noch weniger eine Rolle, als heutzutage) Ciccio (Francesco) di Loffredo, der wegen seiner hartnäckigen Bewerbung um Anna für verrückt erklärt wurde, »obwohl er sonst nichts Unsinniges begangen hatte« und durch den Vizekönig Monterey (1631—1637) aus Neapel entfernt wurde, sei es nun, weil er wirklich über der blonden Schönheit den Verstand verloren hatte, sei es, was wahrscheinlicher ist, dass man ihn auf bequeme Manier los sein wollte.

Diomed Carafa war zweifellos einer der glänzendsten Kavaliere Neapels. Sohn des überreichen und mächtigen Marzio Carafa, Generalkapitän der Hommes d'armes und der ganzen leichten Kavallerie des Königreiches und der Donna Maria di Capua Pecheco, Tochter des Fürsten von Conca, kam er nach dem frühen Tode seines Vaters 1628 erst siebzehnjährig (er war 1611 geboren) in den Besitz eines kolossalen Vermögens und fast unbeschränkter Macht. In allen ritterlichen Künsten geübt, fand er für seine überschäumende Kraft zunächst nur in Tollheiten und Händeln aller Art eine Ableitung, und in darauffolgenden Arreststrafen, die ihm der Vizekönig diktierte, eine nur zu kurz wirkende Abkühlung. In seiner Bewerbung um Anna war

ihm kein Mittel zu toll, um sich hervorzuthun und seinen ruhigeren Rivalen in Schatten zu stellen. Sein Aufwand an bunten Barken, geschmückten Musikkorps und Aufzügen zu Ehren der Dame, gaben dem schaulustigen Volk ebenso willkommene Gelegenheit zu Kurzweil und Zerstreuung, wie seine Gastmähler, Gelage und Duelle. Es schien wirklich eine Zeitlang, als ob er von der Familie als begünstigter Kandidat betrachtet worden wäre, und trotz des Altersunterschiedes auch Donn' Annas Zuneigung erworben hätte. Seinen Vetter und Nebenbuhler, den Marchese von Castelvetere, scheint er wenigstens nicht sonderlich gefürchtet zu haben. Dass er gelegentlich mit ihm ernstlich zusammengeriet, konnte indessen bei seinem Temperamente auch nicht ausbleiben. So wollte er sich eines Nachts nach einer Gesellschaft auf offener Strasse in der Chiaja mit ihm schlagen, und nur mit Mühe brachte das zahlreiche Gefolge beide auseinander. Aber trotz Allem kam auch er nicht zu dem erwünschten Ziel. Ein neu auftauchender spanischer Bewerber hatte etwas in die Wagschale zu werfen, was alle Vorzüge der neapolitanischen Edelleute in den Schatten stellen und bei dem masslosen Ehrgeiz Donn' Annas ihm den Vorzug sichern musste, so zwar, dass sie, trotz der Abneigung ihrer Mutter und Grossmutter gegen die Unterdrücker, trotz aller Bemühungen für deren Verwandten, dem Spanier Don Ramiros Felipe de Gusman, Herzog von Medina de las Torres Gehör schenkte, da diesem der vizekönigliche Thron von Neapel in Aussicht gestellt war. Der Gedanke, Vizekönigin zu werden und so alle ihre Landsmänninnen an Stellung zu überragen, liess Anna alle Bedenken überwinden.

Don Ramiro war ein Geschöpf des allmächtigen Olivares, Herzogs von Lucar. Dieser hatte den bisher unbekannten Ramiro Felipe, der als Herr von Toral in bescheidenem Dunkel zu Valladolid lebte, ans Licht gezogen, an den Hof genommen, und ihm die Ernennung zum Grand von Spanien verschafft, um ihn mit seiner Tochter zu verheiraten. Freilich hatte er vorher einen anderen Schwiegersohn gewünscht, nämlich das Haupt der Familie Gusman, den Herzog von Medina Sidonia, aber dieser Plan war gescheitert und so hatte er ein anderes Mitglied der Familie in Ramiro Felipe gefunden. Aber Olivares Tochter starb nach kurzer Ehe, ehe sie den erwarteten Erben der Reichtümer ihres Vaters zur Welt gebracht hatte, und Olivares, trotzdem er seinen

Schwiegersohn nicht sonderlich liebte, unterstützte dessen Werbung um Anna Carafa nach Kräften, da er nicht wollte, dass der, welcher der Gatte seiner Tochter gewesen war, nunmehr eine Frau heiraten sollte, die weniger gewesen wäre, als jene. Dass ihm nebenher der Einfluss der mächtigen Familie und ihre Reichtümer zur Verfügung stehen würden, war wohl der praktische Untergrund seiner Pläne und Bemühungen.

Zunächst war der Widerstand der Mutter Elena Aldobrandini zu überwinden, und dies gelang Olivares mit Hilfe von deren Verwandten in Rom und besonders ihres Bruders, des Kardinals, die Alle nichts sehnlicher wünschten, als mit dem mächtigen Olivares in enge Beziehungen zu kommen, um dadurch ihre eigenen Interessen zu pflegen. Annas Abneigung gegen die Spanier zu besiegen war noch leichter, da es sich nur darum handelte, ihrer Eitelkeit genug zu thun. Nur die Grossmutter Isabella Gonzaga beharrte auf ihrem alten Hass, musste sich aber in das Unvermeidliche schicken.

Es ist für die damalige Politik und das jesuitische Wesen des allmächtigen Ministers, des »Conde duca«, charakteristisch, wie dieser zuerst, um seinen Einfluss auf das Königreich Neapel zu stärken, dem ihm ergebenen Schwiegersohn die reichste Erbin und damit sich den Einfluss von deren mächtigen Verwandten zu verschaffen sucht, wie er seine Macht über den König von Spanien dazu anwendet, den Vizekönig Graf von Monterey, der doch auch ein Gusman war, und seit 1631 nicht besser und nicht schlechter, als die anderen Vizekönige in Neapel gehaust hatte, abberufen zu lassen, wie aber dann, nachdem Alles geordnet schien, Don Ramiro schon das Patent in der Tasche hatte, der misstrauische Intriguant wieder gerade von der Verschwägerung eines Vizekönigs mit neapolitanischen Familien Uebles befürchtet, und um seine Kreaturen noch in der Hand zu behalten, plötzlich wieder Alles in Frage stellt.

Denn so geschah es. Freilich hatte sich Donn' Anna nicht nur vom Herzog von Olivares feierlich versprechen lassen, dass Don Ramiro Vizekönig werden würde, sondern man hatte ihr sogar vorgespiegelt, der König von Spanien habe dem Herzog die Ernennung bereits zugesandt. Die folgenden Ereignisse erklärt Francesco Capecelatro in seinen Annalen nun folgendermassen, wobei allerdings zu berück-

sichtigen ist, dass dieser verhältnismässig vorsichtige und unabhängige Mann kein grosser Freund der Spanier und besonders des Don Ramiro war, welch letzterer ihn später einmal wegen seines mutigen Einspruches gegen eine neue Steuer hat einsperren lassen wollen. Capecelatro berichtet also, der Conte Olivares habe mit dem Vizekönig Monterey verabredet, dieser solle für den Fall, dass Anna in die Vollziehung der Hochzeit nur dann einwillige, wenn ihr Bräutigam wirklich die Herrschaft übernommen hätte, sie dem Don Ramiro für eine kurze Zeit zum Schein überlassen, nach der vollzogenen Hochzeit aber sie wieder übernehmen, unter dem Vorwand, der König habe dazu aus dringenden Gründen den Befehl gegeben.

Als also Don Ramiro am 31. Mai 1636 mit einigen Galeeren von Spanien kommend, bei Procida landete, und dem Vizekönig seine Ankunft meldete, machte dieser wirklich Anstalten seine Möbel einzupacken, und allgemein in Neapel glaubte man an seine wirkliche Abreise. Darob entstand dann, wie gewöhnlich, wenn ein Vizekönig abreiste, grosse Freude, man begann sogleich am Molo eine Prachtlandebrücke zu bauen, wie es Gebrauch war, wenn ein neuer Vizekönig ankam. Diese Brücken wurden später der Bemannung der Galeeren zur Plünderung überlassen.

Don Ramiro hatte einen Majordomo und einen Sekretär vorausgeschickt, welche der Braut das Hochzeitsgeschenk von Juwelen im Werte von hundertausend Dukaten überreichten. Als er mit seinem Geschwader an dem Palazzo der Stigliano vorüberkam, begrüsste es denselben mit Kanonen- und Musketenschüssen und spät um 11 Uhr Abends stieg er dann endlich an dem Palast am Posilip ab, wo er den Adel der Stadt und sogar den Besuch des Vizekönigs Monterey empfing.

In den nächsten Tagen, während es schien, als lasse Don Ramiro seinem Vorgänger Zeit, seine Abreise weiter zu rüsten, sah man in der Stadt überall die Diener der Carafa in reichen Livreen und kostbar geschmückte Karossen, welch letztere auf ihren vier Wänden grosse vergoldete Messingschilder zeigten mit der Inschrift: »Philippi IV. munificentia.« Endlich wurde die glänzende Hochzeit thatsächlich gefeiert und zwar in dem Palast der Donn' Anna an der Chiaja. Der Theatiner - Priester Benedetto Mondina

vollzog die heilige Handlung. Allerdings hatte Don Ramiro die Herrschaft noch immer nicht angetreten.

Und nun schrieb Olivares, wie es zwischen ihnen, d. h. wohl zwischen ihm, dem Vizekönig und Don Ramiro selbst, ausgemacht war, seinem Schwiegersohne, dass es noch nicht angängig sei, in der Regierung einen Wechsel eintreten zu lassen, da der Vizekönig grosse Rüstungen machen müsse, um Hilfstruppen nach Mailand gegen die Franzosen zu schicken und das Königreich gegen ihre Angriffe zu verteidigen, dass, wenn Monterey jetzt abreise, Alles darunter und darüber gehen würde, und dass Don Ramiro, in solchen Dingen unerfahren, das, was jener begonnen habe, nicht würde zu Ende führen können. Auch hiess es, Monterey müsse die sechs Jahre seiner Regentschaft zu Ende bringen. In Uebereinstimmuug damit sandte der König Handschreiben an beide, an den Herzog, er solle an den Hof kommen und dort seine anderen Aemter, die er dort hatte, versehen, an den Vizekönig, er solle nicht abreisen, wenn er aber schon abgereist wäre, solle er zurückkehren (nach Neapel), von wo es auch sei, wo ihn der Brief des Königs antreffe, und von Neuem die Regierung in Neapel versehen. Dieser Brief, der am 27. Juni ankam, war vom 5. Mai datiert, nur wenige Tage nach der Abreise Don Ramiros aus Spanien.

Monterey, der schon vorher durch allerlei Künste es hingehalten hatte, dem Don Ramiro auch nur für kurze Zeit die Herrschaft zu übergeben, schenkte dem Boten aus Freude dreihundert Doppeldukaten. Capecelatro bemerkt, dass alle diese Dinge die Neapolitaner sehr sonderbar berührt hätten. Einige hätten lebhaft gewünscht, dass der Graf gehen möge, da sie mit seiner Herrschaft wenig zufrieden waren, Andere wieder hätten gehofft, durch ihre Freundschaft mit den Carafa Vorteile zu erlangen, freilich hätten gerade die, welche am meisten Verstand und Herz für das Wohl des Vaterlandes gehabt hätten, sich wenig darüber betrübt, dass Don Ramiro nicht Vizekönig geworden wäre, denn wenn sie auch von Monterey wegen seiner schlechten Verwaltung wenig hielten, so hätten sie doch gewusst, dass der Herzog ebenso arm wäre, wie der Graf, als er angekommen war, aber bedeutend weniger einsichtig und dafür desto hochmütiger. Die den Carafa befreundeten Geschichtsschreiber urteilen allerdings schärfer über Monterey, dessen Abreise sicherlich von den

Meisten gewünscht wurde, wie die Neapolitaner immer froh waren, wenn sie einen ihrer Vizekönige los wurden, und umgekehrt wie Hamlet, lieber zu unbekannten Uebeln flohen, als die, welche sie hatten, ertrugen. Vielfach wurde Don Ramiro, der mitschuldig oder nicht, jedenfalls in keiner angenehmen Lage war, bedauert.

Gross war die Wut der Grossmutter Donn' Annas, Isabella Gonzaga, die vor Aerger nicht schlafen konnte, und der Zorn der jungen Frau selbst, die vor Kummer nicht essen mochte, und es hätte wenig gefehlt, so wäre der junge Ehemann von dem erbitterten Anhang der Prinzessin Gonzaga umgebracht worden, wenn nicht der vorsichtige Kardinal Cintio Aldobrandini zur Ruhe ermahnt hätte, bis man an den König geschrieben und die Sache ins Geleise zu bringen versucht haben würde. Denn es fehlte nicht an Leuten, die, wie Caputo in seinen Annalen berichtet, dem Könige alle Schuld gaben und seinen Räten, die es nicht für richtig gehalten hätten, dass ein Mann in Neapel herrschen solle, der schon Castellan vom Castel nuovo, der Hauptveste der Stadt wäre, der so viele Schlösser im Königreiche besässe, und dessen Frau Neapolitanerin wäre. Allerdings hatte schon einmal ein Vizekönig Don Pietro di Toledo, Marquis von Villafranca (1532—1533) sogleich die Regentschaft niederlegen müssen, als er eine neapolitanische Dame, Vincenza Spinella geheiratet hatte.

Wie dem auch gewesen sein mag, und es kommt Alles auf dasselbe hinaus, so ist diese ganze Heiratsgeschichte bezeichnend für die Art und Weise, wie die Spanier mit den Neapolitanern umgingen. Das niedere Volk wurde in der schonungslosesten Weise ausgesaugt. Spanien, das selbst keinerlei natürliche Hilfsquellen besass, bezog aus dem Vizekönigreich Neapel fast sämtliche Mittel zu seinen unaufhörlichen Kriegen. Steuern über Steuern wurden ausgeschrieben und die Vizekönige, die meist als arme Schlucker ankamen, verliessen, begleitet vom Fluch des Volkes, teilweise in fluchtähnlicher Weise, aber als reiche Leute nach den wenigen Jahren ihrer Herrschaft (von 1501—1700 herrschten nicht weniger als vierzig Vizekönige) Stadt und Land. Aber nicht besser als das Volk behandelten die Spanier, wie man sieht, den hohen Adel, obwohl derselbe merkwürdigerweise den spanischen Unterdrückern fast immer mit der grössten Treue anhing, und

mit wenigen Ausnahmen sich bei den unaufhörlichen Revolutionen der »sehr getreuen« Stadt Neapel, nicht auf die Seite des stammverwandten Volkes, sondern auf die des ausländischen »Standesgenossen« stellte. Eine wunderliche, aber leider auch heute nicht seltene Erscheinung, dass der Hochmut des Adels sich eher dem fremden »Ebenbürtigen« anschliesst, als dem niedrig geborenen Landsmann, dem eigenen Volk. Die Folgen waren denn auch eine fast vollkommene Entartung des einheimischen Adels, die sich bis in die letzte Zeit hinein in der Geschichte Neapels bemerkbar macht.

Um zu Donn' Anna zurückzukehren, so begreift es sich, dass, wie Caputo bemerkt, es in dem Sirenenhause sehr trübselig herging, bis im nächsten Jahre 1637 ein Umschwung zum Besseren eintrat. Don Ramiro, der zwischendurch in Spanien gewesen sein muss, hatte es zum Erstaunen Aller verstanden, sich mit der Grossmutter seiner Frau auf guten Fuss zu stellen und sie mit der Heirat auszusöhnen. Sie änderte, wohl auch mit auf Zureden des Herzogs von Sermoneta und ihres Beichtvaters padre Olimpio (von jeher hatten es ja die Spanier verstanden, die Pfaffen zu ihren Zwecken zu benutzen und umgekehrt) ihr Testament, in dem sie vorher Anna enterbt hatte, und starb am 11. Februar, wohl zu grosser Erleichterung Don Ramiros. Am 25. März gebar Donn' Anna den ersten Knaben und endlich am 27. Oktober kam das Patent als Vizekönig für Don Ramiro wirklich an.

Montereys Schicksal hatte sich erfüllt, und wie gewöhnlich brachte eine Kleinigkeit die Schale zum Ueberlaufen. Von Anfang an hatte er seinem praesumtiven Nachfolger allen möglichen Tort angethan. Er versagte ihm den Titel excellenza; einen Fähnrich, der vor Ramiro die Standarte gesenkt hatte, als dieser einmal in den Palast kam, liess er einsperren, dem Don Ramiro selbst verbot er, mit sechs Pferden zu fahren, obwohl er doch Vizekönig von Sizilien war, und es scheint so weit gekommen zu sein, dass Don Ramiro es für nötig hielt, sei es im Interesse seiner persönlichen Sicherheit, sei es um grössere Aergernisse zu vermeiden, sich von Neapel für einige Zeit zu entfernen und sich bei dem Fürsten von Caserta und dem Herzog von Sermoneta, gewiss Freunden und Vertrauten, aufzuhalten. Schliesslich aber musste Monterey

seinen wachsenden Uebermut büssen. Wegen Schimpfreden, die er gegen Ramiro geführt hatte, und wegen Misshandlung eines herzoglichen Dieners wurde er vor ein Kriminalgericht gestellt und vom Amte entfernt.

So war für beide, Don Ramiro und Donn' Anna das Ziel erreicht. Er war Vizekönig und sie damit die Herrin ihrer Landsleute geworden. Rauschende Feste, wie sie dem Rang des Vizekönigs und dem Reichtum seiner Gattin entsprachen, wurden bald in Neapel, bald in Portici, bald in dem Sirenenpalast gefeiert. Der Tod des ersten Kindes, das, kaum zehn Monate alt, an einer Kehlgeschwulst starb, als man gerade im Begriff war, ein prächtiges Turnier zu veranstalten, brachte wieder einen Misston in den kaum erlangten Frieden der jungen Ehe. Im nächsten Monat gebar Anna indessen ihren zweiten Sohn (22. März 1638), der in der Taufe nicht weniger als zehn Namen erhielt, von denen der erste, Nicolò, sein Rufnamen blieb. Noch zwei Söhnen und einem Mädchen gab Donn' Anna in den nächsten Jahren das Leben, von denen allerdings nur die Söhne am Leben blieben. Die Tochter, Giuseppa, starb ebenfalls wenige Monate alt. Immerhin scheint das vizekönigliche Paar den Verlust der beiden Kinder und mancherlei andere Unannehmlichkeiten, wie sie den Vizekönigen in Neapel infolge der unglücklichen spanischen Wirtschaft und der daraus entstehenden Unzufriedenheit des Volkes häufig genug erwuchsen, so gut als möglich ertragen, und sich jedes in seiner Art bemüht zu haben, die endlich erlangte Herrschaft zu geniessen und auszunutzen. Der Vizekönig, indem er das Volk mit Steuern belastete und nicht vergass, sich selbst die Taschen zu füllen; Donn' Anna, indem sie ihrem Hochmut und ihrer Prunksucht die Zügel schiessen liess.

Schliesslich erschien ihr der berühmte Palast am Posilip auch nicht mehr gross und prächtig genug und sie beschloss, an Stelle desselben ein Gebäude aufführen zu lassen, das alle anderen neapolitanischen Paläste, ihren eigenen alten Familienpalast an der Chiaja*) nicht ausgenommen, an Grösse und Schönheit übertreffen sollte.

---

*) Jetzt wohnt in demselben eine Grossenkelin Murats, dem sein neapolitanisches Vizekönigtum auch ein trauriges Ende eingebracht hatte.

Zweifellos war der Platz wie keiner geeignet, um einem phantasievollen Architekten, der durch keinerlei Rücksichten eingeschränkt war, Gelegenheit zu einem, in seiner Art einzigen Werke zu geben. Und das Geschick fügte es, dass die stolze Vizekönigin einen Künstler fand, dessen Talent mit ihrer Prunksucht gleichen Schritt zu halten vermochte, und jene durch dieses adelte und unsterblich machte.

Cosimo Fansaga, damals der Modearchitekt und -Bildhauer in Neapel, war eine jener Künstlernaturen, die aus ihrer Zeit heraus entstanden, sich nicht über dieselbe erhoben, oder ihr die Richtung angewiesen haben, die aber als getreue Schilderer des zeitgenössischen Lebens und seines Kunstgefühls betrachtet und beurteilt werden müssen. Fansagas Bau- und Bildwerke sind ausserhalb Neapels nicht gut denkbar, aber Neapel würde nicht das sein, was es ist, wenn sie fehlten, und wer sie unbefangenen Auges einmal an Ort und Stelle gesehen hat, würde sie nicht vermissen mögen. Die stille, abgemessene Grossartigkeit der Florentiner Architektur würde in das aufgeregte Leben und Treiben des neapolitanischen Volkes so wenig hineinpassen, wie in die üppige, in malerischen Gegensätzen von Licht und Farben, Fels und Meer prangende Landschaft. Hier war das Tollste gerade recht, und was in Rom noch befremdet, scheint in Neapel selbstverständlich, wenigstens für den, der nicht mit schulmässigen Regeln an die Kunstwerke einer nicht massgebenden, aber interessanten Epoche herantritt. Nagler in seinem Künstlerlexikon bedauert freilich, dass Neapel mit Fansagas Werken angefüllt ist, aber er vergisst anzugeben, was er an deren Stelle gesetzt wünscht.

Nirgendwo spiegelt sich der auf prunkvolle Verschwendung und gleichzeitige groteske Etiquette gerichtete Geschmack jener Zeit, die Vermischung spanischer und süditalischer Elemente besser wieder, als in den phantastischen, zum Teil abenteuerlichen Dekorationsbauten, den Pyramiden von S. Gennaro und der vor der Dominikaner Kirche, welch' letztere nach Fansagas Entwurf von Vaccaro ausgeführt wurde. Weitläufiger und in ihrer Verschwendung kostbaren Materials bei grössten Dimensionen zu einer tollen Grossartigkeit gesteigert, ist die Ausführung der Klosterkirche von S. Martino. »Alle Wände mit dem kunstreichsten Marmormosaik bedeckt, alle Altäre von der reichsten Arbeit aus feinen Steinen, unter denen Achate und Jaspis, Lazur-

stein und Amethystmutter hervorleuchten, alle Balustraden der Kapellen von den schönsten Marmor- und Porphyrgattungen; überall Rosetten, Blätter und Ornamente in halb erhobener Arbeit, die Ausführung so vortrefflich, wie das Material kostbar, kurz ein Reichtum, welchen selbst der an Reichtum Gewohnte nur mit Staunen ermisst.« (Reumont a. a. O. II 85.)

Cosimo Fansaga war 1591 in Bergamo geboren und war in Rom Schüler der beiden Bernini gewesen, deren Stil er in Neapel einführte und dort womöglich noch bizarrer gestaltete. Eine grosse Zahl von Bauten hatte seinen Ruf begründet und es fehlte ihm nicht an Ehren aller Art. Der Sitte gemäss wurde er in den Ritterstand erhoben, wie die meisten neapolitanischen Künstler jener Zeit, die sich denn auch angelegentlich bemühten, den geborenen Edelleuten in tollen Streichen und Raufereien gleichzukommen, oder sie womöglich noch zu übertreffen.

Don Ramiro hatte durch Fansaga schon die Fontäne der Strasse del Platamone (Chiatamone) nach dem Platz Largo del Castello (jetzt del Municipio) versetzen lassen, weil hier immer das Wasser fehlte. Der Künstler hatte den Auftrag zur vollkommenen Zufriedenheit ausgeführt, und die Fontäne den Namen der Fontana Medina*) erhalten. Es war natürlich, dass dem berühmten Modekünstler auch der Neubau des Sirenenpalastes aufgetragen wurde, und derselbe begann im Jahre 1642 mit unerhörtem Aufwand von Arbeitern und Geldmitteln. Gegen vierhundert Menschen waren unaufhörlich beschäftigt, und in den ersten zwei Jahren wurden hundertfünfzigtausend Scudi dabei ausgegeben.

Fansagas Entwurf ist auch aus der jetzigen Gestalt der Ruine noch vollkommen erkennbar, und man kann ihm eine etwas groteske, aber zweifellos malerische Grösse nicht absprechen. Der Grundplan war nahezu quadratisch mit abgestumpften Ecken. Nur die nördliche Seite lehnte sich an den Hügel an, die drei anderen erheben sich unmittelbar aus dem Meere. Auf einer einfachen, mächtigen Basis sind die drei Stockwerke aufgebaut, ein jedes enthält an den

*) Seit einigen Jahren ist sie wieder abgetragen worden, um einem Denkmal für Victor Emanuel Platz zu machen. Sie ist bisher noch nicht wieder aufgebaut worden. Auch die Fontäne am Beginn der Strada Sta. Lucia mit der liegenden Statue des Flussgottes Sebeto, genannt il Gigante, ist ein Werk Fansagas.

Seitenwänden in der Mitte drei grosse, arkadenartige Fenster, daneben drei kleinere viereckige Fenster und an den äussersten Enden je wieder ein grosses Bogenfenster. Nischen und Rusticapilaster beleben die Zwischenräume zwischen den malerisch angeordneten Oeffnungen. Die dem offenen Meere zugekehrte Südfront ist um zwei Fenster breiter, als die beiden Seitenwände des Gebäudes. In den abgestumpften Ecken befindet sich je ein grosses Bogenfenster mit zwei Nischen zur Seite und Altanen vor sich. Die Einteilung ist durch alle drei Stockwerke festgehalten, das untere ist durch zwischengestellte Mezzaninfenster noch belebt, aber nur die Südfront zeigt heute noch alle drei Stockwerke unversehrt, an den Seitenwänden ist das oberste zerstört, oder nie fertig gewesen, ausserdem scheint es seitlich um eine Fensterbreite zurückgetreten zu sein. Nach dem Plane sollten die Meereswogen durch grosse Thore im Unterbau freien Eintritt in die offenen Höfe haben, und die breiten Treppen von kostbarem Marmor bespülen, damit man an sie auf Barken heranfahren könnte. Im zweiten Stock, der Raum bot für sechs herrschaftliche Wohnungen, war ein Mittelsaal angelegt, in den man durch ein grosses Thor von der Strasse aus mit Wagen und Pferden hineinfahren konnte. Ferner befand sich im Inneren des Hauses ein vollständiges Theater, dessen Vorstellungen man von den Gemächern aus in besonderen Logen beiwohnen sollte.

Um den geplanten Zugang zu Lande zu ermöglichen, musste ein Fahrweg angelegt werden, der von der Mergellina aus sich am Fusse des Berges hinzog und langsam aufstieg bis zur Höhe des zweiten Stockwerks des Baues, denn damals bestand die strada nuova di Posilipo noch nicht. Sie wurde erst 1812 unter Murat begonnen und 1823 unter Ferdinand I. von Bourbon bis Bagnoli vollendet.

Mit fieberhafter Schnelligkeit wurde der Bau des Palastes gefördert. Die Mauern schienen aus den blauen Wellen des Golfes sichtbar hervorzuwachsen, in zwei Jahren waren schon mehr als zweihundert Zimmer sowie Springbrunnen in den Höfen und andere schöne Dinge vollendet. Schon waren die antiken Statuen, welche den Palast von aussen und von innen schmücken sollten, gesammelt, das heisst nach spanisch vizeköniglicher Sitte von allen Ecken und Enden zusammengeraubt, die Mauern des dritten Stockwerkes erhoben sich ebenfalls schon in die Luft, und die Stunde der Vollendung

schien nicht mehr fern, als das alte Verhängnis von Neuem seine geheimnisvolle Macht über dem Sirenenhause geltend machte. Der allmächtige Olivares wurde 1644 in Madrid gestürzt; die Misserfolge seiner Politik hatten seinen zahllosen Feinden die Waffen geschmiedet, und mit ihm fiel der Vizekönig von Neapel.

Auch sein Fall war verdient genug. Hatte man unter Monterey geglaubt, dass die Bedrückung des Volkes durch schamlose Erpressungen und Steuern ihren Höhepunkt erreicht hätte, so war es Medina gelungen, seinen Vorgänger in dieser Beziehung noch zu übertreffen. Gesandtschaften an den König, die sich über die Misswirtschaft beschweren sollten, waren schon in den ersten Jahren seiner Regierung nach Madrid abgegangen, aber ohne Erfolg geblieben. Blutige Kämpfe zwischen den unbezahlten Soldaten und dem von ihnen beraubten Volke waren an der Tagesordnung, das Raubwesen nahm ungeheure Dimensionen an, die zu Grunde gerichteten Bauern und kleinen Adeligen schlugen sich in die Wälder und wurden Banditen, vom Volke eher begünstigt als verfolgt.

Donn' Anna unterstützte das Raubsystem ihres Mannes nach Kräften; trotz ihres ungeheuren Reichtumes wünschte sie im Jahre 1639 ein Ehrengeschenk von fünfzigtausend Dukaten und war sehr ungehalten, als der Antrag durchfiel. Die Hauptschuld an dem unter Medina auf die Spitze getriebenen Aemterverkauf hatte sie; wer beim Vizekönig etwas erreichen wollte, musste erst die Vizekönigin bestechen*). Der Luxus, den das edle Paar trieb, stieg immer höher, und um ihn befriedigen zu können, bedrückte Donn' Anna ihre eigenen Pächter in unerhörter Weise und veranlasste so den wildesten Raubbau in ihren eigenen Ländereien. Die fortwährenden Zwistigkeiten des Herzogs mit den ersten Familien nahmen kein Ende, und schliesslich geriet Medina mit dem Erzbischof von Neapel, dem Kardinal Ascanio Filomarino in Streit, der so weit ging, dass der Erzbischof den Vizekönig Seiner Katholischen Majestät exkommunizierte, wohingegen dieser die Verwandten des Erzbischofs im Fort von Gaëta einsperren liess, und jenen selbst aus der Stadt verwies, wenn nicht seine Einkünfte

*) Dasselbe schöne System kam bekanntlich bei dem »grossen« Napoleon und der »edlen« Josephine Beauharnais wieder in Aufnahme.

mit Beschlag belegt werden sollten. Dies war aber Don Ramiros letzter Gewaltakt, denn er wurde, wie gesagt, vom Könige plötzlich seiner Stellung enthoben und nach Madrid berufen. Er soll während der sechs Jahre seiner Herrschaft noch etwa dreissig Millionen aus dem Lande herausgezogen haben, nachdem sein Vorgänger Monterey in demselben Zeitraum vorher schon fünfundvierzig Millionen erpresst hatte, von denen nur siebzehn in die königlichen Kassen geflossen waren. Wie viel Medina eingesteckt hat, ist unbekannt, das Verhältnis wird aber ein ähnliches gewesen sein. Bei seiner Abreise soll er gesagt haben, er lasse Neapel in einem Zustande, dass nicht vier anständige Familien mehr ein gutes Gericht auf den Tisch bringen könnten.

Donn' Anna, die ihr ganzes Leben auf Ruhmsucht und Eitelkeiten gestellt hatte, wurde durch den Verlust ihrer Stellung, auf den sie doch gefasst sein musste, schwer betroffen. Ihr Leben, das in Glanz und Reichtum begonnen hatte, war mit durch ihre eigene Schuld zu einem trotz allen Prunkes höchst traurigen geworden. Ihre Ehe, die sie nur zur Befriedigung ihrer unsinnigen Eitelkeit geschlossen hatte, war schwerlich eine glückliche. Schon aus den ersten Jahren derselben berichtet Capecelatro eine Skandalgeschichte ihres Mannes, welche die hochmütige Frau so ärgerte, dass eine unglückliche Geburt die Folge war. Dasselbe Unglück stiess ihr zu, als sie nach der Abberufung ihres Gemahles und seiner Abreise nach Madrid sich in ihre Villa zu Portici zurückgezogen hatte und, von Allen wegen ihres Hochmutes gehasst und gemieden, der Bitterkeit ihrer Empfindungen überlassen war. Und nicht genug an jenem Unfall, die stolzeste, reichste und einstmals mächtigste Frau des neapolitanischen Königreichs, die gefeierte Schönheit, wurde von derselben grauenhaften und rätselhaften Krankheit befallen, an der Sulla und Herodes elend zu Grunde gegangen waren, an der auch Philipp II. von Spanien gelitten hat. Schwerlich viel älter als vierzig Jahre starb die Besitzerin des Sirenenpalastes, von den Läusen bei lebendigem Leibe zerfressen am 24. Oktober 1645 in Portici, wohl in demselben Hause, in dem sie geboren wurde. In aller Stille wurde sie in der Marienkirche der Augustiner Barfüsser in Resina provisorisch aufgebahrt, um dann später, ebenfalls ohne Sang und Klang in der alten Familiengruft von S. Domenico in Neapel beigesetzt

zu werden. Kein Grabmal, keine Inschrift erinnert heute mehr dort an die einzige neapolitanische Vizekönigin von einheimischem Blut. Man hatte Bedenken getragen, bei ihrem Leichenbegängnis die herzoglichen Insignien, Scepter und Hut anzuwenden, und der darum befragte Vizekönig Ammirante di Castiglia verbot bei Strafe, sie zu benutzen, und andere vorzutragen, als die bei den Baronen des Königreiches üblichen.

Von den fünf Kindern Annas überlebten sie drei Söhne; der am 22. März 1638 geborene Don Nicolò Maria Gennaro Domenico Tomaso Giuseppe Giachino Benedetto Antonio Andrea, der im Jahre 1641 geborene Don Domenico und der um 1643 geborene Don Agnello. Der älteste, der Titel und Würden sowohl der Carafa Stigliano, als auch später der Familie Gusman erbte, hat nicht in Neapel gelebt, er starb ohne Nachkommen im Jahre 1689 in Spanien an einem Steinleiden. Don Domenico war schon drei Jahre vorher, ebenfalls kinderlos, in Genua gestorben, und der jüngste, Don Agnello, beschloss, ebenfalls einsam und ohne Erben, sein Leben als Vizekönig in Sizilien.

Nach dem Tode des ältesten und letzten der drei, fielen die ungeheuren Besitzungen der Carafa im Königreich Neapel dem Fiskus anheim; drei Millionen väterlichen Erbes in Spanien erhielt die Herzogin Medina Sidonia, eine Tochter Don Ramiros aus dritter Ehe. Auch um die neapolitanischen Besitzungen fing diese einen Prozess mit dem Fiskus an, aber die Güter waren so verschuldet, dass das Kammertribunal die Verwaltung übernehmen musste, und schliesslich blieben von dem einstmals grössten Vermögen im ganzen Lande der Erbin sechstausend Scudi Renten. In den Rest teilten sich der Fiskus und die Gläubiger.

Der Bau des Palastes war nach Ramiros Abreise und dem bald darauf erfolgten Tode Annas natürlich liegen geblieben, umsomehr als Don Ramiro schwerlich die Absicht haben konnte, je wieder nach Neapel zurückzukehren. Immerhin war der Palast bewohnbar und blieb es eine Reihe von Jahren hindurch. 1683 am 2. Mai, einem Sonntage, begab sich der Vizekönig, Marchese del Carpio, in den Palast am Posilip zu einem prunkvollen Mahle, das ihm der Generalagent des Herzogs Nicolò von Medina (Donn' Annas ältesten Sohnes) Don Giuseppe Lederma gab, und einige Edelleute, die sich ebenfalls dort zum Vergnügen

aufhielten, wurden vom Vizekönig zu sich beschieden und mit Sorbett und Chokolade bewirtet.

Aber noch im Jahre vor dem Tode des letzten Stigliano (der Titel kam erst im ersten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts an die Colonna) wurde der Palast durch ein Erdbeben stark mitgenommen, und fiel zum grossen Teil in Trümmer. Da er unbewohnt war, bemächtigte sich seiner der Fiskus, bis sich für die Ruine wieder ein Käufer fand in dem Fürsten von San Lorenzo, einem Nachkommen des zweiten Sohnes des ersten Fürsten von Stigliano. Dieser verkaufte im Jahre 1711 den Palast wiederum an einen Doktor Carlo Mirella, der der Sohn eines Arztes war und zur Frau eine Dame aus dem Hause Stigliano, Donna Giuseppina Maddalena Carafa, hatte. Auch diese Carafa hatte ein trauriges Ende gefunden, indem sie mit vielen ihrer Verwandten bei einem Erdbeben in Calitri im September 1694 zu Grunde gegangen war. Carlo Mirelli hatte, entweder für bares Geld, oder durch die Verbindungen seiner Frau, zu seinem Doktortitel, den Rang eines Marchese von Calitri, Fürsten von Teora und Herren von Consa erworben und wünschte nun zum Andenken an seine Frau und deren berühmtes Geschlecht einen Rest der alten Herrlichkeit in seinen Besitz zu bringen. So kaufte er durch Vermittlung des Doktor Trojano de Angelis und des Notars Pietro Aniello um dreitausenddreihundertundfünfzig Dukaten am 10. Juli 1711 die berühmte, aber damals schon vom Volke mit abergläubischer Scheu betrachtete Ruine.

Er liess dieselbe einigermassen in Stand setzen, und über dem östlichen Thor auf einer Marmorplatte eine lateinische Inschrift anbringen, in der er erklärt, den Palast zum Andenken an seine Frau, nicht nach seinen Wünschen, aber doch nach Kräften wiederhergestellt zu haben. So erstand das prächtige Gebäude zwar nicht wieder in altem Glanze, aber es wurde doch bewohnbar gemacht, und bildete auch so einen schönen, nach Lage und Umgebung reizvollen Besitz.

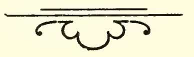
Aber auch diesen Herren verschonte das Unglück des Sirenenhauses nicht. Er verlor sein Vermögen und musste den Palast verlassen, der nun wieder lange leer und herrenlos dastand, höchstens von Eulen und Fledermäusen bewohnt, bis ihn im Anfang des vorigen Jahrhunderts, 1807, ein

Signor Mattia Durante vom Fürsten Teora Francesco Mirelli mit zwei Aeckern Landes kaufte. 1824 wurde in dem alten Fürstenhause eine Glasfabrik angelegt, und das Gesindel aller Art, das sich in ihm eingenistet hatte, vertrieben. Um das Jahr 1870 verkaufte ein Signor Manzi das Gebäude an eine Baugesellschaft, und als diese fallierte, erwarb es ein Bankier Geiser in Turin.

Heute ist neben dem Palast von dem jetzigen Besitzer oder Pächter ein Seebad eingerichtet, die besseren Säle sind zu zwei Trattorien benutzt. Die übrigen, einigermassen bewohnbaren Räume sind an Kutscher und kleine Leute vermietet, zum Teil auch zu Künstlerateliers eingerichtet, die an Schönheit der Lage wohl mit den berühmtesten römischen wetteifern können. Hier erfreut sich unter Andern auch ein Spross eines der ältesten und vornehmsten neapolitanischen Geschlechter an der edlen Malkunst, in einem Raum, wo vor ein paar hundert Jahren seine Vorfahren der stolzen Donn' Anna die Cour gemacht haben.

Das blaue Meer flutet noch immer durch die mächtigen Wölbungen an den Felsen im untersten Hof, aber die Marmortreppen sind verschwunden. Statt vornehmer Kavaliere und schönheitstrahlender Damen, die daran emporstiegen, kriechen jetzt in den schwarzen Lachen zwischen Schutthaufen nur noch Seespinnen, Krabben und anderes Meergetier umher. Durch das dunkle Gemäuer klettern die barfüssigen Lazzaroni und im alten Theater kochen sie Maccaroni mit pomaroli und braten Maiskolben. Etwas Kalkverputz ist hier das Höchste, was von der alten Herrlichkeit übrig geblieben ist, und nur ein alter Gast, der wohl schon zu Donn' Annas Zeit gelegentlich hier gehaust haben mag, wenn der Scirocco von Afrika herüber wehte, das Fieber, meldet sich noch zuweilen.

Aber draussen herrscht, unbekümmert um die alte Ruine und ihre Geschichte das Getriebe der modernen Weltstadt, das bis an den Palast und über ihn hinaus gewachsen ist. Die Gespenster der Vorzeit sind dem Peitschenknallen der Kutscher gewichen, und von der stolzen Herrin des Sirenenpalastes ist nur der Name übrig geblieben, genannt, aber kaum gekannt, der Schatten eines Traumes.



Von Capri nach Ischia

Kaum irgendwo auf der Welt mag es ein Stückchen Erde geben, das so reich ist an Gegensätzen aller Art, wie der Golf von Neapel mit den beiden ihn einschliessenden Halbinseln, den durch ihre tellurischen Umwälzungen merkwürdigen und ihre sagenreiche Vergangenheit ehrwürdigen phlegräischen Gefilden im Norden, der durch ihre zauberhaften landschaftlichen Schönheiten und ihre geschichtlichen Erinnerungen berühmten Sorrentina mit dem Golf von Salerno bis nach Pesto hinunter im Süden. In der That scheint sich hier die unheimliche Thätigkeit des Feuergottes Vulkan, die rastlose nicht minder verhängnisvolle Arbeit Neptuns mit den Werken von Menschenhänden seit Alters her vereinigt zu haben, um gewissermassen im Kleinen einen kurzen Abriss der Erd- und Weltgeschichte zu geben, und die Mütter Natur hat es sich nicht nehmen lassen, dies Kompendium mit Bildern von solcher Schönheit zu schmücken, dass jede Wegebiegung, jeder Fels und jede Klippe neue und überraschende Reize darbietet und enthüllt. Und gerade diese immer wechselvolle Schönheit der neapolitanischen Landschaft ist es, die auch den von geologischen, mythologischen, historischen und kunstgeschichtlichen Studien und Erinnerungen hier nahezu erdrückten Geist immer von Neuem wieder mit neuer Bewunderung und neuem Interesse erfüllt.

Nichts Reizvolleres in rein landschaftlicher Beziehung lässt sich in Neapel selbst denken, als eine Auffahrt durch den erst vor wenigen Jahren vollendeten Aufzug im Inneren des Posilip. Aus der lärmenden Strasse Piedigrotta tritt man in die tiefe von unaufhörlichem Lärm erfüllte, in magischem Dämmerlicht schimmernde Grotte von Pozzuoli, die den Felsen Posilip von Nordwesten nach Südosten durchbricht. Durch ewigen, feuchten Schmutz, durch Karren,

Wagen, Dampfbahnen und Ziegenherden muss man den Weg suchen, bis ein rotes Lämpchen zur Linken den Eingang zum Aufzug weist. Dann umfängt eisige Kälte und Totenstille, wie in einem Bergwerk, nur unterbrochen durch das Knirschen der Maschinen, den im Fahrstuhl langsam Aufwärtsschwebenden. Aber nach wenigen Minuten auf der Höhe angelangt, in das blendende Sonnenlicht eintretend, findet man sich auf der Scheidewand zwischen dem Golf von Neapel einerseits und den ernsten, fruchtbaren, aber doch zuweilen fast düsteren, von den Bergzügen Camaldolis begrenzten Thälern, die zu den phlegräischen Gefilden hinüberführen, andererseits. Hier das farbige strahlende Bild des blauen Golfes mit seinen weissen Segeln, den blau dämmernden Inseln und Halbinseln, im Vordergrund die strahlende Stadt mit ihren farbigen Häusern, grünen Hügeln und schimmernden Kuppeln und Dächern, dort die baumreiche Ebene, in der Weingarten an Weingarten stösst, überragt von Obstbäumen und Pinienalleen, durchschnitten von grauen schattenlosen Landstrassen, denn die fruchtbaren reich bewässerten Gärten liegen tief, und die Strassen ziehen wie sonnige Dämme durch das Land, von dem jeder Quadratzoll ausgenutzt ist, und zehnfachen Ertrag an Obst und Wein und türkischem Weizen trägt.

Und nun gar welche Fülle von Erinnerungen und Betrachtungen erschliesst sich dem, der an der Hand der geschichtlichen Ereignisse dieses Land durchstreifen würde! Von den Ruinen der ältesten griechischen Stadt auf italischem Boden, dem sagenhaften Kyme, bis zu den monumentalen Resten des nur wenige Jahrhunderte jüngern Paestum reihen sich Tempeltrümmer, Grottenbauten, Städteruinen und Erinnerungszeichen merkwürdigster Art in ununterbrochener Folge aneinander, und von geheimnisvollem Reiz ist der Gedanke an all das, was, wie in Herkulaneum und dem noch nicht ausgegrabenen grösseren Teil von Pompei noch im Boden schlummern mag, und vielleicht nie den profanen Augen der neugierigen Epigonen enthüllt wird, so wenig wie der Eingang in die Unterwelt, der am Lago Averno doch offen liegt, seit Vergils Zeiten einem kecken Reisenden den Zutritt zum Schattenreich vermittelt hat.

Und wenn an all diesen Städten, den weinbewachsenen Hügeln, wo vor fast dreitausend Jahren Kyme stand, den zahllosen Tempeln und Ruinen am Golf von Pozzuoli, der farbigen

Totenstadt Pompei, dem alten Sarazenennest Ravello mit seinen maurischen Palästen, den unsterblichen Tempeln von Paestum, die Vergangenheit wie ein Totenmonument in unbewegter Grösse der Zeit und Gegenwart zu spotten scheint, so hat sich doch diese Gegenwart in dem tosenden, farbendurchglühten Neapel eine Residenz gebaut, die den in Erinnerungen Versunkenen unwiderstehlich wieder aufrüttelt, und mit der Heiterkeit des rastlos pulsierenden »Heute« in den Strom des Lebens hinein und mit fortreisst.

Es kann nicht Wunder nehmen, dass in einer Landschaft, wo jeder Schritt Neues und Gegensätzliches bringt, auch das Meer an Ueberraschungen und Merkwürdigem reich ist. Eine Anzahl von Inseln erhebt sich aus der blauen Flut, und jede erscheint als eine kleine Welt für sich mit eigener Entstehungsgeschichte, eigener historischer Geschichte, absonderlicher Sprache und Gewohnheit, und ein paar Seemeilen genügen, um den Reisenden in scheinbar weit entfernte Länder zu führen.

Eine der kleinen Inseln im Golf von Neapel erfreut sich einer Berühmtheit, wie kein anderes Eiland im Weltmeer. Seit Alters der Zufluchtsort Ruhebedürftiger, preisen schon die alten Dichter ihre Schönheit. Ihre Felsen sind bedeckt mit Trümmern aus allen Zeiten und von allen Völkern, und jeder Tag bringt neue Scharen von Besuchern, die sich an den Wundern Capris erfreuen wollen. Mit eigenartigem Zauber fesselt sie ihre Gäste und scheint so nicht so sehr die Insel der Sirenen, als vielmehr das glückliche Land der Lotosesser zu sein, in dem jeder, der die Lotosfrucht gekostet, des Vaterlandes vergass und nichts Anderes wünschte, als immerdar dort zu bleiben und Lotos zu essen. Die Sirenen-Klippe ist heute noch zu sehen, wenn auch die Sirenen selbst der leider allzusehr eindringenden Kultur gewichen sind. Die Lotosfrucht wird man vergeblich suchen, namentlich wenn man bei Pagano wohnt und dort mit unreifen Pfirsichen gelabt wird, aber ihren alten Reiz hat die Insel seit Jahrtausenden bewahrt und wird ihn bewahren, bis der letzte Felsen mit einer englischen Villa beklebt ist, und die Besetzung durch dies edle Volk, welchem der schneidige Handstreich Lamarques im Jahre 1808 die Insel glücklich entriss, auf friedlichem Wege eine Thatsache geworden sein wird. Aber bis dahin hat es doch noch eine Weile Zeit.

So altberühmt, so viel beschrieben und besungen die kleine Felseninsel Capri ist, so wenig kümmert den fremden Reisenden im allgemeinen die grössere Nachbarinsel Ischia, die von den unteren Teilen Neapels aus unsichtbar, von den Höhen des Vomero und des Posilip aber bemerkbar, ihre weniger »capri«ziöse aber nicht weniger vornehme und grossartige Silhouette aus den blauen Fluten erhebt. Dem auf Capri Weilenden begrenzt sie im Norden den Horizont, und lagert sich in Gestalt einer kopflosen Sphinx, die von den Vordertatzen bis zum Büschel des ausgestreckten Löwenschweifes (dem Castello) deutlich erkennbar ist, wie eine stumme und etwas unheimliche Frage vor die untergehende Sonne, in deren Strahlen zu gewissen Jahreszeiten, sie, wie von innerem Feuer erfüllt, in dunkler Glut erstrahlt. Statt der zahllosen, heiteren Geschichten und Anekdoten, die der Reisewitz von dem heiteren Künstlereiland Capri zu erzählen weiss, erinnert man sich von Ischia nur der Schreckenskunde aus dem Jahre 1883, wo ein furchtbares Erdbeben, über dessen Natur die Gelehrten sich noch immer nicht geeinigt haben, eine der blühendsten Ortschaften der Insel fast gänzlich in Trümmer legte und über siebentausend Menschen das Leben kostete. War vorher der Fremdenverkehr dort kein grosser gewesen, wenigstens nicht im Verhältnis zu dem nach Capri, so blieb die Insel ein Jahrzehnt lang fast ganz gemieden, und erst in den letzten Jahren haben die heissen Quellen, denen man in Italien eine souveräne Heilkraft zuschreibt, und die selbst den verschiedenen wunderthätigen Madonnenbildern eine ernsthafte Konkurrenz machen, wieder eine grosse Anzahl von Badegästen nach der alten Pithecusa gezogen.

Schon längst hatten auch wir den Wunsch gehegt, der kopflosen Sphynx einen Besuch zu machen, aber die Aussicht, von Capri aus auf einem der erbärmlichen Dampfer der società Manzi zuerst nach Neapel, und dann wieder nach Ischia zu fahren, war wenig verlockend. Kann man auch diese Dampfer gewissermassen zu den Weltwundern rechnen, weil sie nämlich noch immer nicht untergegangen sind, so genügt doch die einmalige Fahrt von Neapel nach Capri vollkommen, um auch dem harmlosesten Reisenden einen abschreckenden Begriff von dem zu geben, was man in Neapel gemeinhin unter Camorra zu verstehen pflegt, und um diese mit Dampf betriebenen Schweineställe, welche

den sonst so bequemen und vortrefflichen Einrichtungen in und um Neapel Hohn sprechen, nach Möglichkeit zu meiden.

Es wurde also beschlossen, die Ueberfahrt direkt mit einer Ruderbarke zu machen, und so verliessen wir an einem hellen, sonnigen, leider aber auch windstillen Morgen die grosse Marine von Capri, um uns dem spiegelglatten Meere in unserer Nussschale anzuvertrauen. Vier Ruderer, die, nach der Landessitte vorwärts stehend, ihre schweren Ruder taktmässig handhabten und gleichzeitig mit ihnen steuerten, bildeten die Bemannung. Langsam zogen wir an Capris langgestreckter Nordküste entlang, noch lag der Eingang zur blauen Grotte, der um Mittag von zahlreichen kleinen Booten umlagert ist, einsam, und der dort postierte Steuersoldat schlief noch den Schlaf des Gerechten, dann öffnete sich links das offene Meer und ein leichter Wellenschlag machte sich bemerkbar. Schon um neun Uhr übten die Hitze und der Glanz des Wassers ihren lähmenden Einfluss aus, und kaum vermochte der Anblick einiger der ominösen Haifischflossen uns aus dem Halbschlummer, in den uns das taktmässige Klappen der Ruder eingelullt hatte, zu erwecken. Immer blauer wurde Capri hinter uns und immer unbestimmter wurden seine Konturen, während sich die kahle Südwand Ischias allmählich höher und deutlicher abzeichnete. Ungeheuere Felsspalten schienen sich vom Fuss der Insel bis zur Höhe des Monte Epomeo hinaufzuziehen, geringe Anpflanzungen wurden sichtbar und einige kleine, weisse, würfelförmige Häuser; aber abgesehen von dem Kastell, das aus der Ferne auch eher einem bizzarren Felsen, als einem menschlichen Bauwerk gleicht, machte die grosse Insel von der Südseite aus den Eindruck grösster Oede. Doch bald erschienen die Dächer und Zinnen der Stadt Ischia, und die Einzelheiten des Kastells mit seinen malerisch übereinander getürmten Werken, Mauern, Dächern und Kuppeln traten wie ein alter Zauberpalast plötzlich aus dem blendenden Sonnenglanz deutlicher hervor.

Die Insel besitzt eine ganze Reihe von Ortschaften, die sich hauptsächlich an der Nord- und Westküste angesiedelt haben; ein paar kleinere liegen, vom Meere aus unsichtbar, in den Hochthälern der Südseite einsam, erst seit kurzem durch eine der vortrefflichen Landstrassen, wie sie in Süditalien nach ganz altrömischen Prinzipien gebaut

werden, miteinander verbunden und von dem Fremdenstrom noch unberührt. Unsere Barke durchschnitt den schmalen Bogen in dem Steindamm, welcher das Kastell mit dem Lande verbindet, und nun lag das Städtchen Ischia, das mit seinen bunten Häusern und flachen Dächern mehr wie irgend ein anderer neapolitanischer Ort an den Orient erinnert, vor uns. Aber unser Ziel war Casamicciola, und an dem in der Mittagsglut fast ganz öde liegenden, meist flachen Strande vorbei ging die Fahrt weiter, an dem mächtigen Lavastrom vorbei, der seit dem letzten Ausbruch des Epomeo im Jahre 1302 noch immer schwarz und kahl, nur von einem dünnen Pinienhain überwachsen, sich bis ins Meer hineinzieht. Der vulkanische Charakter der Landschaft ist unverkennbar und wird verstärkt durch die Lage der zweiten kleinen Ortschaft Porto d'Ischia, das an einem kreisrunden, natürlichen Hafen, einem alten Krater, malerisch sich aufbaut. Noch zwei Felsenspitzen waren zu umschiffen, und dann öffnete sich der Ausblick auf das ausgedehnte, freundliche und reichumlaubte Casamicciola, von den Eingeborenen Casamitsch' genannt, und auf den Monte Vergine, an dessen Fuss das heitere Lacco Ameno gelegen ist.

Casamicciola verdankt seine traurige Weltberühmtheit den Ereignissen des Jahres 1883, wo furchtbare Erdbeben in wenigen Sekunden fast den ganzen blühenden Ort zerstörten. Es war am 28. Juli 1883, abends halb neun Uhr, wo die Badegäste entweder noch bei Tische sassen, oder sich nach der geselligen italienischen Sitte in den Salons der Hotels oder Privathäuser vereinigt hatten, als unter heftigem unterirdischem Geräusch der fünfzehn Sekunden dauernde Erdstoss eintrat. Die Scenen der Zerstörung, des Schreckens, der Verzweiflung, die folgten, müssen zu dem Schrecklichsten gehört haben, was die Chronik grosser Unglücksfälle zu verzeichnen hat. Tagelang hörte man die Verschütteten unter den Trümmern jammern, nur wenige konnten lebend hervorgezogen werden, von verhältnismässig wenigen konnten die Leichen geborgen werden; über zweiundeinhalb Tausend Tote blieben und liegen noch jetzt unter den Ruinen, die damals, als der Verwesungsgeruch die Insel mit pestartigen Krankheiten bedrohte, mit ungelöschtem Kalk bedeckt wurden. Von den Badegästen wurden hauptsächlich diejenigen gerettet, die sich in einem kleinen Brettertheater

befunden hatten, wo eine Dialektposse mit dem volkstümlichen Pulcinella aufgeführt wurde, deren erste Scene die Furcht vor dem Erdbeben verspottet. Der Darsteller des Pulcinella gehörte zu den Ersten, welche halb wahnsinnig vor Schrecken den Dampfer und mit ihm Neapel erreichten, wo er, noch in seinem Kostüm, als Zeuge der grauenhaften Begebenheit anlangte, sicherlich eine jener Scenen, deren Tragik die kühnste dichterische Phantasie übertreffen. Unwillkürlich denkt man an Leoncavallos Bajazzo: »Schaut her, ich bin's, doch nah' ich ganz ernsthaft.« In dem Hotel Sentinella hatten die Gäste sich um das Pianoforte versammelt, wo ein junger Engländer eben den Trauermarsch von Chopin gespielt hatte. Man fand ihn später, tot noch am Klavier sitzend, vor ihm aufgeschlagen eine Rhapsodie hongroise von Liszt. Jenes Hotel, dessen Trümmer noch heute zu sehen sind, lag in der Hauptrichtung des Stosses, die meisten seiner Bewohner wurden Opfer der Katastrophe, zu denen auch der deutsche Maler Ginsberg gehörte. — Auch hier hatte es nicht an warnenden Vorzeichen gefehlt. Schon zwei Jahre vorher hatte ein Erdstoss Unheil angerichtet und Menschenleben gekostet. Ein junger Geistlicher, der sich damals ausgezeichnet hatte, wurde zum Bischof in partibus von Ischia ernannt. Zu ihm kam ein alter Mann am 27. Juli und teilte ihm seine Befürchtungen über ein nahe bevorstehendes Erdbeben mit, er wurde nicht gehört. Den Bischof begrub lebendig sein eigenes Haus. . . Vierundzwanzig Stunden hörte man ihn mit starker Stimme Anordnungen zu seiner Rettung geben, dann verstummte er für immer. Insulaner wollten schon seit vier Tagen ein unterirdisches Geräusch vernommen haben, und am vierundzwanzigsten fand ein leichter Erdstoss statt; aber das neapolitanische Volk ist es gewohnt, auf dem Vulkan zu tanzen, und die Warnungen der gährenden Tiefe blieben unbeachtet.

So ist Casamicciola noch heute ein wirklicher Kirchhof, und wird es wohl noch lange bleiben, denn die meisten Ruinen stehen noch, wie sie damals übrig geblieben sind; neben ihnen haben sich die neuen Häuser und Häuschen angesiedelt, ohne dass man die Steine der alten benutzt hätte. Selbst halbzerbrochene Thüren hangen noch heute hier und da in rostigen Angeln. Aber man irrt, wenn man glaubt, was auch uns erzählt worden war, dass der

Ort auch einem Kirchhofe gleiche. Selbst auf kurze Entfernung hält es schwer, eine Ruine von einem bewohnten Hause zu unterscheiden; die der orientalischen ähnliche Bauart, der Mangel vieler oder grosser Fenster, die flachen Dächer, wie sie Ischia noch heute zeigt, lassen die Ruinen oft wie etwas verwahrloste Wohnstätten erscheinen, denn, und das ist die Hauptsache, die üppige Vegetation verhüllt mitleidig die Schäden des Alten, wie sie freundlich das Neue schmückt. Nur die grösseren Gebäude, das alte Hotel Grande Sentinella und das in dem von dem Erdbeben hauptsächlich getroffenen Thal gelegene Kloster Monte della misericordia, ferner die auf der Höhe Penella gelegene Villa Zagora, einstmals ein Lieblingsaufenthalt Ernst Renans, bilden noch jetzt grosse und wüste Trümmerhaufen, wenn auch die scharf abschneidende Bewegung neben gänzlich zerstörten Teilen andere vollkommen erhalten hat, so neben der Villa Zagora ein kleines buntes Rundtempelchen mit herrlicher Aussicht auf Lacco und den Monte Vergine.

Lacco ameno selbst, das weiter westlich hinter Casamicciola gelegene vierte Städtchen, hatte weniger gelitten, hier hat der Stoss nur gestreift. In der prächtigen, alten, zweifellos ehemals bourbonischen Villa Abusta ist von der säulenreichen Pergola nur eine einzige Ecksäule geborsten und von drei Gartenzimmern nur im mittelsten die Decke eingestürzt, aber, wie wenn ein böser Zauber sie betroffen hätte, sind alle drei verlassen, und reichliches Unkraut wächst zwischen den bunten Bodenfliesen. Und das ist für den heutigen Besucher zweifellos das Merkwürdigste: die gänzliche Verlassenheit vieler Gebäude, die mit Wenigem wieder herzustellen wären, und die seit achtzehn Jahren unberührt liegen, wie sie das Erdbeben gelassen hat. Freilich wird gerade jetzt andauernd und eifrig gebaut, aber wenn man bedenkt, dass die Mildthätigkeit von ganz Europa in kurzer Zeit über drei Millionen Francs zusammengebracht hatte, so erscheint es sonderbar, dass jetzt noch oder jetzt erst gebaut wird. Freilich gab ein Eingeborener wunderliche Kunde: mit jenem Gelde, sagte er, hätte man Casamicciola dreimal so gross aufbauen können, aber wo ist es geblieben, das Geld? chi lo sa? Und dann erzählte er von einem neapolitanischen Ehrenmanne, der unter Anderen mit der Verteilung von Unterstützungen beauftragt worden war, und der für seine Kosten (die Reise von Neapel nach

Ischia und zurück kostet etwa drei Francs) zehntausend Francs berechnet hatte.

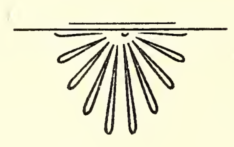
So kommt es, dass Casamicciola jetzt erst dreiundeinhalb Tausend Einwohner zählt gegen die doppelte Anzahl vor dem Unglück. Freilich gerade die letzten Jahre haben einen grossen Aufschwung gebracht. Die uralte einheimische Industrie der Thonfliesen, mattoni oder reggioli genannt, welche, mit zum Teil überaus schönen Mustern bemalt und glasiert, zu Fussböden und zur Bedeckung von Kirchenkuppeln benutzt werden, und so einen charakteristischen Zug der neapolitanischen Architektur bilden, konnte nicht lange darniederliegen, da fast nur auf Ischia sich der dazu passende Thon (creta genannt) findet. Eigentümliche von einem viereckigen, durchbrochenen und rauchgeschwärzten Turm überragte Gebäude am Strande von Casamicciola dienen zur Herstellung der bunten Platten.

Auch die Badegäste haben sich allmählich wieder eingestellt, und die nach besonderer Vorschrift gebauten leichten Häuser mit Fachwerk und Schindeldächern sollen für den Fall eines neuen Erdbebens grössere Sicherheit gewähren, als die sonst landesüblichen Häuser, deren Gemächer alle steingewölbte Decken und aus Bruchstein aufgeführte unelastische Mauern hatten. Diese neue Bauweise giebt dem Städtchen einen eigenartigen Charakter, der von dem Aussehen anderer neapolitanischer Ortschaften wesentlich abweicht. Die einzeln zwischen den üppigen Obst- und Weingärten gelegenen, von prächtigen Kastanien- und Eichbäumen beschatteten, niedrigen, meist nur einstöckigen aber ausgedehnten Villen und Herbergen mit den weit ausladenden roten Dächern, den offenen Veranden und hölzernen Aussentreppen erinnern fast an die heimatlichen Landschaften japanischer Künstler, und der Epomeo im Hintergrund könnte ganz gut den heiligen Berg Fudji Yama vorstellen, der auf keiner japanischen Landschaft fehlen darf.

Es ist sicherlich zu wünschen, dass diesem freundlichen Stückchen Erde, das nicht umsonst einmal Paradisiello hiess, und seiner liebenswürdigen, naiven und gastfreundlichen Bevölkerung ein ähnliches Schicksal erspart bleibe, wenn auch die geologischen Verhältnisse die Insel für alle Zeit zu einem unsicheren Boden machen. Nicht ohne tiefen Sinn glaubten die Alten, dass unter dem Berge

Epomeo der Riese Typhoeus von Jupiter lebendig begraben liege und in furchtbaren Zuckungen zuweilen den Boden erbeben mache, und noch weniger tröstlich ist des alten, vor wenigen Jahren verstorbenen Palmieri Theorie der Erdbeben in Ischia, wonach dieselben durch Einstürze von ungeheuren unterirdischen Räumen verursacht würden, welch' letztere ihrerseits durch Feuer, Wasser und die heissen Quellen ausgehöhlt würden. Thatsächlich traf der Hauptstoss 1883 das schon genannte Thal Vallone Ombrasco, wo die Hauptquelle Gurgitello entspringt, und kurz vor dem Unglück war die Temperatur des Wassers eine erhöhte.

Tagelang sind wir in der nächsten Umgebung Casamicciolas umhergestreift, die in ihrer Mischung von heiterem Badeleben und traurigen Krankenscenen, blumenbewachsenen Ruinen, unter denen man die Skelette der zahlreichen Opfer weiss, und eleganten Villen, in denen, wie vor dem 28. Juli 1883 gelacht, getanzt und musiziert wird, sicherlich den wunderlichsten Kurort der Welt bildet und mit ihren frischen Gärten, schattigen Landstrassen und felsigen Gebirgsthälern auf der einen, dem sonnenglühenden Strand und dem blauen Meer auf der anderen Seite eine Landschaft von allergrösstem Reiz und Reichtum bietet. Dann kehrten wir nach dem im Sommer glücklicherweise fremdenstillen Capri zurück, dessen uralte Geschichte einigermassen eine Bürgschaft bietet vor Ueberraschungen, wie der heisse Boden Ischias sie seinen Bewohnern schon so oft bereitet hat, aber wir waren entschlossen, den freundlichen Abschiedsgruss »a rivederci«, mit dem uns die Inselbewohner entliessen, sobald als möglich wahr zu machen, denn die im Innern der Insel versteckten kleinen Ortschaften, deren Häuser wir nur von Weitem hatten schimmern sehen, versprachen noch manches Interessante und Originelle, wie auch die nur flüchtig durchstreifte grösste Stadt der Insel, Forio, die von der Westseite aus in das offene Meer hinausschaut.



Inhaltsverzeichnis

Von alter und neuer Kunst

Aus Italien

Von den in vorliegendem Buche vereinigten Aufsätzen erschienen bereits früher in Zeitschriften, Zeitungen oder sonst: Nr. I u. VII in Westerm. Monatsh. Mai 1893 und Mai 1892; Nr. II in Velh. & Klas. Monatsh. August 1894; Nr. III als Festschrift d. Düsseld. Gesch.-Ver. f. 1896; Nr. IV in d. Sonnt.-Beil. d. Voss. Zeitg. 1899 Nr. 473; Nr. V in Deutsche Stimmen April 1899; die übrigen Aufsätze, bis auf Nr. XI, der überhaupt neu, gelangten im Feuilleton der Rheinisch-Westf. Zeitg. in verschiedenen Jahrgängen zum erstmaligen Abdruck.

